

EDIÇÃO Nº 20 - I SEMESTRE - 2022



PESQUISA

The background of the cover is an abstract painting. It features a dense, textured composition of vibrant colors, primarily shades of pink, magenta, and red, with splatters and brushstrokes that create a sense of movement and energy. There are also some green and yellow accents, particularly in the lower-left quadrant. The overall effect is one of organic, expressive art.

O desejo pela vida





PESQUISA

20

Editorial Chegamos à vigésima edição do *Caderno de Registro Macu*! E é com grande prazer e satisfação que cultivamos, durante os onze últimos anos, este espaço de reflexão sobre a prática e a docência em teatro. O objetivo desta publicação, exposto em sua primeira publicação, mantém-se como o compromisso em registrar e partilhar a pesquisa e a produção de conhecimento do Teatro Escola Macunaíma.

Sendo assim, o Dossiê **O Desejo pela Vida** documenta nossa investigação do 2º semestre de 2021 sobre a concepção de Verdade para Stanislávski. Nesse sentido, Elena Vássina, professora do Curso das Letras Russas da FFLCH / USP, aborda diretamente o assunto. Sua fala “A Criação Deve Conter Alegria”, dirigida aos professores e professoras durante a Semana de Planejamento do Macu, foi transcrita e editada especialmente para esta publicação.

O tema de investigação que orientou os processos artístico-pedagógicos do 2º semestre de 2021, também contou com quatro verbos disparadores: Olhar, Inspirar, Encantar, Caminhar. Portanto, o Dossiê é ainda composto por uma série de relatos com foco no encantamento por Stanislávski e seu Sistema. Por meio da questão “Por que se encantar por Stanislávski?”, o corpo docente do Macunaíma revela seus olhares, inspirações e caminhos.

Já os artigos da seção **Mitos e Verdades** procuram discutir a redução do Sistema de Stanislávski a uma determinada estética. Esse é o foco da contribuição de Martha Dias da Cruz Leite, professora mestra do curso de Graduação em Artes Cênicas - Licenciatura em Teatro da UEM, “Isso ainda serve para alguma coisa? – Possibilidades das contribuições de Stanislávski para a formação teatral contemporânea”.

Alinhado a esse debate, o artigo “Stanislávski em 1927: O Melodrama no Império dos Sovietes”, explora as experiências do mestre russo com o gênero. O artigo é fruto das reflexões desenvolvidas sobre o teatro e o melodrama por Robson Corrêa de Camargo, idealizador e fundador do Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da UFG e coordenador da Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais e o Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance da UFG.

Na seção **Em Pesquisa**, Daniela S. Terehoff Merino, doutora em Letras pela USP, apresenta e analisa a experiência do Primeiro Estúdio do TAM, a partir da relação histórica com a Primeira Guerra Mundial. A publicação do artigo “Lições sobre sonho, utopia artística, vida e arte: O que podemos aprender com o Primeiro Estúdio do TAM?”, procura difundir a riquíssima pesquisa de doutorado da autora, a partir de um recorte de sua principal matéria de estudo.

Já a seção **Café Teatral**, que busca registrar os encontros extracurriculares produzidos pela professora mestra Marcia Azevedo, tem a colaboração d’As Meninas do Conto. Escrito por três integrantes do coletivo – Simone Grande, Fernanda Raquel e Lilian de Lima – o artigo “Inspirar, Encantar, Caminhar – A Trajetória do Grupo As Meninas do Conto” reflete, formalmente, o trabalho das atrizes. Entremeadado por histórias por elas contadas, o texto não apenas trata da linguagem que elas adotaram, como destaca a importância das políticas públicas de fomento à arte para a existência do grupo.

Boa leitura a todos e todas!



PESQUISA

ISSN 2238-9334

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO

Roberta Carbone (MTb 0088828/SP)

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna

Mariana Pontes

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Daniela S. Terehoff Merino

Elena Vássina

Simone Grande

Fernanda Raquel

Lilian de Lima

Martha Dias da Cruz Leite

Robson Corrêa de Camargo

AGRADECIMENTOS

A Elena Vássina, por autorizar a publicação de sua fala. Aos professores e professores do Teatro Escola Macunaíma, pelos relatos agora publicados – Adriana Costa, Adriano Cypriano, Alex Capelossa, Alexandra Tavares, André Haidamus, Andreia Barros, Angélica De Paula, Camila Andrade, Chis Lopes, Felipe Menezes, Felipe Rocha, Ipojucan Pereira, Lúcia de Lellis, Marcela Grandolpho, Marcia Azevedo, Mônica Granndo, Naiara Soares, Renata Hallada, Renata Kamla, Rodrigo Polla, Silvia de Paula, Simone Shuba, Tieza Tissi e Zédu Neves. A Beto Amorim e Giovana Pasquini, pela autorização de publicação das imagens. E a todos aqueles e aquelas que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

REVISÃO DE PROVAS

Kleber Danoli (MTb 0092319/SP)

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.

desejo pela vida - o segundo plano e a verdade

A criação deve conter alegria	6
Por que se encantar por Stanislávski?	14

mitos e verdades

"Isso ainda serve para alguma coisa?"	
Possibilidades das contribuições de Stanislávski para a formação teatral contemporânea	26
Stanislávski em 1927: O melodrama no império soviético	36

em pesquisa

Lições sobre sonhos, utopia artística, vida e arte:	
O que podemos aprender com o Primeiro Estúdio do TAM?	52

café teatral

Inspirar, encantar, caminhar – A trajetória do grupo As Meninas do Conto	66
--	----

A criação deve conter alegria

POR ELENA VÁSSINA

Elena Vássina é professora do Curso das Letras Russas da Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e autora, juntamente com Aimar Labaki, do livro Stanislávski – Vida, Obra e Sistema, publicado pela Funarte em 2016, que traz, pela primeira vez no Brasil, os escritos de Stanislávski em tradução direta do russo. No dia 29 de julho de 2021, ela participou, de modo virtual, da Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma, para falar o tema O Desejo Pela Vida – Olhar, Inspirar, Encantar, Caminhar – da perspectiva de Stanislávski e seu Sistema. Segue abaixo sua fala transcrita e editada para esta publicação.

A criação deve conter alegria. Em que se encontra a alegria? Antes de tudo, a alegria está na Verdade. Tenho a convicção de que meu caminho é único, mas, justamente por ser verdadeiro, ele é muito longo.

Stanislávski

Para a conversa de hoje, eu tinha muitas referências, reflexões de Stanislávski e de seus discípulos sobre alegria. Mas eu escolhi as palavras da epígrafe acima para a minha fala: “A criação deve conter alegria”.

Somadas a essa passagem, eu trago também as palavras de Liev Tolstói, que exerceu uma influência muito importante sobre vida de Stanislávski. Tolstói fala o seguinte: “A essência da vida, seu objetivo é a alegria. Regozija-se com o sol, estrelas, capim, árvores, animais e seres humanos; e vigia para que esta alegria não seja perturbada. Se for perturbada, isso significa que você errou em algo. Procure a alegria ao se corrigir.”

Eu acho que, apesar das condições em que estamos vivendo, apesar de todas as horríveis circunstâncias políticas e sociais, nós temos que superá-las por meio da criação. Por meio da nossa evolução, podemos encontrar a alegria, que para Stanislávski era sinônimo de inspiração.

Stanislávski escreve muito sobre a pessoa inspirada no processo de criação, qualquer que seja esse processo. Ele fala principalmente dos atores, mas também dos artistas em geral. Ele diz que o artista sabe o que é alegria; e quando o artista (o ator) sente essa alegria no processo criativo, quer dizer que ele está em sintonia com a sua supra-consciência.

Também, para começar, eu devo dizer que nós temos que entender o contexto da época – o assim chamado Século de Prata russo – em que começou o desenvolvimento do Sistema de Stanislávski. Eu já falei e escrevi um pouquinho sobre isso, mas hoje eu percebo como esse contexto estético, espiritual e filosófico influenciou Stanislávski.

O Século de Prata russo corresponde ao período que compreende o final do século XIX e o início do século XX. Nessa época, as buscas, as pesquisas de Stanislávski se voltam à encenação de espetáculos simbolistas.

O simbolismo, como uma tendência estética manifestada na poesia, no teatro, na música, foi de grande influência. Mas é difícil determinar

uma relação de causa e efeito entre a arte e a filosofia ou a espiritualidade.

Fato é que Stanislávski, como artista, como ator, como encenador, como pensador e, também, como autor do Sistema, começa a se formar e a se desenvolver exatamente nesse contexto espiritual.

O Século de Prata russo e a busca espiritual

Quais foram os nomes, as tendências mais importantes daquela época? A Teosofia de Helena Blavatsky, que significou a ligação entre a Rússia, a Europa Ocidental e a Índia. É a primeira vez que a espiritualidade indiana entra na Europa. E isso se deu por meio da Teosofia de Helena Blavatsky.

A Sociedade Teosófica que Helena Blavatsky fundou tinha – e tem até hoje – o seguinte lema: “Não há religião superior à Verdade”. E aqui “verdade” deve ser grafada em letra maiúscula, como em Stanislávski. E isso porque na língua russa, há duas palavras traduzidas para o português e para outras línguas romano-germânicas como verdade.

Uma delas é a verdade como antônimo de mentira. Mas há também a Verdade com letra maiúscula, que é uma verdade superior, espiritual, divina. Muitas vezes, nos escritos de Stanislávski, ele fala dessa Verdade. No Sistema, ele busca essa Verdade, digamos, metafísica, absoluta, e não a

verdade no sentido da verossimilhança.

Como eu mostrei logo no início, para Stanislávski, Verdade é alegria; e nós sentimos alegria quando estamos evoluindo, nos desenvolvendo e descobrindo os planos superiores da nossa existência humana.

Conhecendo, portanto, o lema da Sociedade Teosófica, percebemos que Stanislávski estava procurando na sua vida e arte a mesma Verdade. Mas eu, de jeito nenhum, quero afirmar que a teosofia foi uma influência direta para Stanislávski, porém ela fez parte do clima da época, das energias do Século de Prata russo, que tanto alimentaram Stanislávski.

Outra personalidade importantíssima do Século de Prata russo é Liev Tolstói, que eu já citei. Tolstói foi o primeiro pensador a conectar o Oriente, o budismo, o confucionismo, ou seja, a espiritualidade oriental às religiões monoteístas como judaísmo, islamismo e cristianismo.

Liev Tolstói também era muito interessado pela Teosofia. Inclusive, foram os teósofos da época que procuraram ler Tolstói. Stanislávski conheceu o escritor pessoalmente, e Leopold Sulerjítiski – braço direito de Stanislávski no Primeiro Estúdio – era muito próximo de Liev Tolstói.

Outro filósofo importantíssimo para o Século de Prata russo é Vladímir Solovióv. Cristão ortodoxo e, ao mesmo tempo, extremamente místico, ele incorporou a Teosofia ao seu sistema de pensamento. Solovióv influenciou muitíssimo tanto o simbolismo russo, quanto o grande escritor Fiódor Dostoiévski, contemporâneo de Stanislávski.

Depois, vem a Antroposofia de Rudolf Steiner,

que se desliga da Teosofia de Helena Blavatsky e funda sua escola antroposófica. Rudolf Steiner ministrou uma série de cursos e palestras na Rússia, antes da Revolução de 1917, e teve grande influência sobre vários atores e diretores da época. Entre eles, Mikhail Tchékhov, que, digamos, criou a pedagogia antroposófica teatral. Mas, de modo geral, todos os integrantes do Primeiro Estúdio falavam sobre Teosofia, Antroposofia, sobre Liev Tolstói e Vladímir Solovióv.

Mais uma pessoa muito importante para o Século de Prata russo é o artista plástico e também teósofo Nikolai Reorikh, fundador de uma nova corrente de Yoga. Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko o convidam, em 1912, para trabalhar com eles na criação do cenário da peça *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen. E aqui nós já podemos ver a influência da Yoga em Stanislávski.

É interessante notar que todas essas pessoas buscavam estabelecer uma ponte, um encontro entre Oriente e Ocidente, ao mesmo tempo em que acreditavam na supremacia da supraconsciência.

A importância do encantamento e a força do encanto

Eu falei de tudo isso porque acabei de reler o livro de uma das alunas mais brilhantes de Stanislávski: Concordia Antárova. Em 1939, ela publicou *Conversas de Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói no período de 1918 – 1922*, que infelizmente não está traduzido para o português. Concordia Antárova tinha sido cantora do Teatro Mariinski e depois uma das solistas do Teatro Bolchói. Ainda

é possível escutar sua voz divina em alguns vídeos do YouTube com gravações de 1918.

Logo depois da revolução de 1917, em 1918, Stanislávski começa a trabalhar no Estúdio do Teatro Bolchói, elaborando e aperfeiçoando o seu Sistema com cantores de ópera, criando uma nova arte de encenação da ópera. Nessa mesma época, ele ensaia a ópera *levguêni Oniéguin*, de Tchaikovski, no mesmo Estúdio do Teatro Bolchói.

Concordia Antárova participa desses ensaios e transcreve todas as palavras de Stanislávski, que serão publicadas em 1939. Depois da morte de Stanislávski, Antárova funda o assim chamado Gabinete de Stanislávski na Associação dos Trabalhadores do Teatro e passa a sua vida reunindo materiais sobre ele.

Essa foi a primeira vez que Stanislávski, sozinho, começou a experimentar o Sistema aplicado aos cantores de ópera. Nesses escritos, Antárova relata ter encontrado, em Stanislávski, um grande mestre não apenas teatral, mas espiritual. E, a partir desse encontro com Stanislávski, inspirada por suas ideias sobre o papel de supraconsciência na criação, Antárova descobre o caminho teosófico que a leva na busca do aperfeiçoamento pessoal e criativo, fazendo a cantora, em uníssono com Stanislávski, afirmar: “a alegria é um poder invencível, enquanto a decepção e a negação destroem tudo o que se faz”.

O livro que Antárova escreve sobre Stanislávski é uma coletânea de conversas. E, por exemplo, na conversa número 20, Stanislávski fala da importância do encantamento. Ele diz que nos grandes espetáculos, quando há uma comunicação entre

o palco e a plateia, cria-se esse encanto, e que cada ator inspirado possui a força do encanto.

É muito difícil traduzir encanto do russo para o português, mas essa palavra pode ser entendida por nós como magia, magnetismo ou carisma. Stanislávski pergunta: “De onde vem esse encanto? Qual é a sua raiz? Afinal, se você vê algum grande artista no palco, você encontrará nele, o encanto. E você vai ver que esse encanto, essa força magnética, é uma característica de todos os bons atores”.

Stanislávski acha que o segredo dessa força do encanto nos grandes atores está em uma especial purificação das paixões que eles estão retratando no palco. Ele acredita que esses atores desenvolvem uma “consciência expandida” – conforme as palavras do próprio Stanislávski – e que, por meio dessa consciência expandida, eles encontram as melhores qualidades orgânicas do papel. Dessa forma, a mente deles, sutil e observadora, divide o papel em trechos, e eles alcançam a fusão do seu eu com a personagem conseguindo chegar à essência das paixões e não a algo superficial. Ou seja, desse modo, a essência do ator se encontra com a essência da personagem. Duas qualidades, para Stanislávski, invisíveis, mas que dependem da evolução dessa consciência expandida para se manifestarem.

A Verdade metafísica

Eu gosto muito de citar Anatóli Smeliánski, um dos mais profundos e brilhantes conhecedores de Stanislávski e do Sistema, que fala: “A importância espiritual, transformadora do Sistema ainda é

muito pouco compreendida e conhecida por nós”. Sobre essa importância, Stanislávski diz: “O cerne espiritual do Sistema baseia-se na conexão interior de seu criador com a riqueza da natureza criativa do homem, das reservas inesgotáveis dessa natureza, cujo caminho deve ser descoberto em si mesmo”.

Essas palavras de Smeliánski revelam algo muito importante para Stanislávski, pois ele acreditava que ao descobrir a natureza em si mesmo, ao se desenvolver e evoluir, o ator chega à Verdade, a essa Verdade metafísica, espiritual. Stanislávski já fala sobre essa Verdade em 1889, ou seja, quase dez anos antes da fundação do Teatro da Arte de Moscou, quando ele ainda tinha 26 anos. Ele anota em seu diário:

A principal tarefa é encontrar esse caminho correto. Certamente, o caminho correto é aquele que leve o mais próximo à Verdade e à vida. Para chegar até lá, é necessário saber o que é Verdade e vida. Essa é minha tarefa, antes de tudo, conhecê-las. Em outras palavras, é necessário educar-se, pensar, desenvolver-se moralmente e inquietar meu intelecto.

Podemos dizer que essa é a Supertarefa da vida inteira de Stanislávski. Mas muitas vezes, essas suas palavras são um pretexto para culpá-lo de todos os pecados mortais e dizer que ele procurava a “verdade naturalista” na sua criação. Porém, é muito redutor dizer que Stanislávski buscava refletir na sua arte a verdade da realidade material, objetiva. Ele usa a palavra russa *ístina* para se referir à Verdade com maiúscula, à Verdade metafísica e entende que para conseguir chegar à inspiração, à Verdade da criação, antes de tudo, é

necessário o desenvolvimento da consciência do ator, como do ser humano.

Não é por acaso que Stanislávski escreve que “o teatro é ‘templo’ e o ator é ‘sacerdote””, ideia que muitos diretores, personalidades do século XX irão desenvolver, como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine. Nesse sentido, Stanislávski fala:

Finalmente, as pessoas estão começando a perceber que agora, com o declínio da religião, a arte e o teatro devem elevar-se à altura do templo, uma vez que a religião e a arte verdadeiras purificam a alma da humanidade. Mas como transformar o atual teatro de diversão, popular no teatro templo? A resposta vem por si mesma, porque aparecem os artistas sacerdotes, com intenções puras, pensamentos elevados e nobres sentimentos. Nesse caso, a arte criar-se-á naturalmente. Pode-se orar sob um céu claro e sob um teto sufocante, sem palavras ou com palavras, uma vez que são as próprias pessoas, e não o lugar, é que criam a atmosfera que transforma um celeiro simples em um templo magnífico. Se as pessoas criaram a fé, ao mesmo tempo elas também profanaram os templos, transformando-os em mercado. Por que não criar a nova arte e não construir o teatro templo? Mas, infelizmente, construir um templo, inventar seu exterior é muito mais fácil do que purificar a alma humana.

Isso, se não me engano, Stanislávski diz logo no início do século XX, entre 1905 e 1906. Mas ele, de modo algum, está se referindo à criação de um teatro religioso, e sim a um ator-criador com uma

alma purificada. Para Stanislávski, sem ética não há estética, e ele vê uma ligação muito importante entre o ator-ser-humano, o ator-personalidade e o ator-criador-personagem.

Até se a personagem for o pior vilão, o ator durante todo o seu processo criativo tem que pensar na purificação de sua alma, de seu coração e de sua consciência. Algo sempre citado em português sobre Stanislávski é que o ator até mesmo quando está atuando uma personagem má deve pensar no que ela é boa: "Quando você atua um malvado, procure onde ele é bom." Ou seja, trata-se de preponderância da lei da compaixão, da empatia, que é importante tanto na nossa vida, como também na arte. Desde o início, Stanislávski educa a si mesmo e transmite isto para os seus discípulos: sem empatia, também não há arte.

O supraconsciente e o inconsciente

Eu já falei que Stanislávski como ator, encenador, pensador e pedagogo, começa a se formar na época do simbolismo. Sobre isso, ele próprio diz:

O simbolismo, o impressionismo e todos os outros refinados "ismos", em arte, pertencem à supraconsciência e começam onde termina o ultranatural. Mas só quando a vida espiritual e física do artista em cena desenvolve-se normalmente, pelas leis da sua própria natureza, o supraconsciente sai de seus esconderijos. A mínima violência contra a natureza, e o supraconsciente esconde-se nas entranhas da alma protegendo-se da grosseira anarquia muscular.

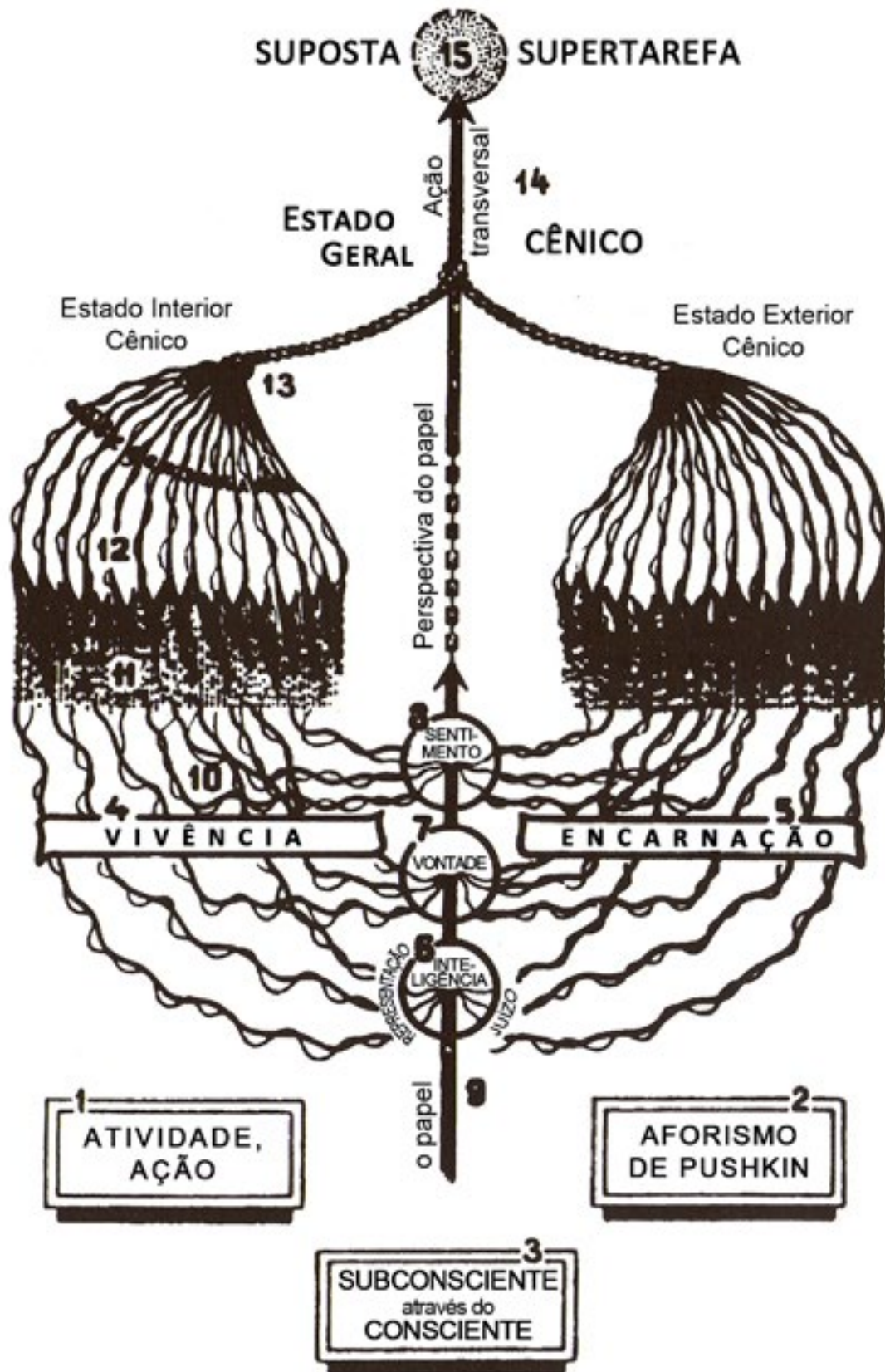
É muito profunda essa observação de Stanislávski sobre o supraconsciente e o natural, que,

mais uma vez gostaria de sublinhar, nunca deveria ser entendido como naturalismo. Sobre a supraconsciência, o mestre russo continua: "A função principal da supraconsciência é a função criativa, ou seja, a criação de algo novo e único." Para Stanislávski é sempre importante a orientação do ator para cima, no sentido de que o ator não olhe apenas para o palco, ou seja, para o que está debaixo de seus pés e ao redor dele, mas que ele se desenvolva como um ser humano, que ele forme a visão vertical e que seu olhar se dirija para cima, para o céu.

Portanto, para Stanislávski, a elevação, a evolução espiritual do ator é muito importante. E é também interessante perceber que ele liga a supraconsciência – aquilo que está no plano evolutivo, superior – ao inconsciente. Stanislávski acredita que o ator atinge o estado da inspiração quando une o inconsciente e o supraconsciente, ele fala: "A criação é inconsciente. O mais precioso nela são exatamente os arroubos inconscientes. Mas não basta se inspirar, é preciso saber fixar essas inspirações." E essas inspirações se fixam apenas por meio do treinamento e do trabalho corporal árduo.

Na minha opinião, Stanislávski, em certo sentido, era Prometeu, que, se compadecendo dos atores, decidiu compartilhar com eles os segredos da arte querendo ensiná-los a esculpir a centelha divina da inspiração. Só que ele também era um "trabalhador braçal", que nunca parou seus treinamentos diários. Sem o treinamento de todo o aparelho psicofísico do ator é impossível chegar à inspiração. Sobre isso, eu gosto muito de citar o compositor Tchaikóvski, que dizia que a inspiração não gosta de visitar os preguiçosos.

Ainda sobre a supraconsciência, eu acho o desenho de Stanislávski a seguir, muito eloquente.



Esse é o Sistema desenhado pelo próprio Stanislávski. E o que mais me impressiona nele é sua organicidade. Nele nós observamos que o ator não pode ficar apenas no plano horizontal, pois sem o traçado vertical não existe um trabalho autoral. Ele contém a ideia stanislavskiana de que: “A natureza é o artista ideal. Apenas quando a vivência do ator em cena começa a se desenvolver segundo as leis da própria natureza, o supraconsciente sai de seus escondedouros.” Sobre esses “escondedouros”, que Maria Knébel chama em seus livros de Segundo Plano, Stanislávski diz:

Convenções externas e mentiras não têm asas. O corpo não pode voar. Na melhor das hipóteses, o corpo pode pular um metro do solo ou ficar na ponta dos pés e se erguer. Mas o que voa são a imaginação, o sentimento e o pensamento. Apenas eles recebem asas invisíveis, sem matéria e sem carne; só sobre eles podemos falar quando sonhamos com o ‘supramundano’. Eles contêm memórias vivas da nossa memória, nossos sonhos e a própria ‘vida do espírito humano’. Buscamos a conexão mais próxima e direta entre a nossa natureza corporal e a nossa natureza espiritual, a fim de que elas influenciem uma à outra.

Para Stanislávski, é muito importante que os olhos e o olhar do artista no palco reflitam o grande e profundo conteúdo interior de sua alma criativa. Para isso, Stanislávski diz: “É necessário que esse grande conteúdo interior análogo a vida do espírito humano do papel seja acumulado nele. É necessário que o artista, durante todo o tempo no palco, se comunique com esse conteúdo espiritual e não apenas com seus parceiros no espetáculo.”

Como eu também já falei, para Stanislávski, a linguagem artística é impensável sem ética. São

muitos os seus escritos dedicados à questão ética. A todo tempo ele fala sobre a ética individual do ator, que o ator tem que investir nesse plano invisível, no plano do desenvolvimento espiritual, como fala da ética coletiva, da comunicação dos atores. Acho que essa ética coletiva, a ética do conjunto, do *ensemble*, já é bastante conhecida pelos alunos da arte teatral; mas a ética individual é ainda pouco estudada e pouco compreendida.

Para terminar, vou retomar algo que eu sempre falo: para mim, o Sistema de Stanislávski é um *work in progress*, que está sempre em desenvolvimento. O Sistema é como um organismo vivo, multifacetado; não é apenas um método ou um sistema de treinamento, é o descobrimento da natureza criativa do ator, do ser humano. Mas não apenas o desenvolvimento do aparelho corporal do ator, como também todo o desenvolvimento incorpóreo, invisível, ou seja, espiritual. Pois é a força espiritual que é a fonte de harmonia criativa que, por sua vez, gera alegria de criação.

Portanto, é impossível experimentar o Sistema imitando, copiando ou decorando. O Sistema de Stanislávski é desenvolvimento, é evolução, é aprendizagem, é vida. E, claro, Stanislávski fala que a criação deve conter alegria, mas ao mesmo tempo, para se chegar a essa alegria, as crises são necessárias, fazem parte da dialética do caminho, dos descobrimentos criativos.

O Sistema, antes de qualquer coisa, é uma cultura inteira, que além de tudo, se dirige ao infinito aprimoramento do ser humano que se dedica à arte, à ampliação de sua experiência espiritual e emocional, ao conhecimento do outro como de si mesmo. O objetivo do Sistema não é apenas o aprimoramento do ator, mas é aprimoramento do próprio ser humano.

Transcrição de Mariana Pontes e edição de Roberta Carbone, com revisão final de Elena Vássina. ■

Por que se encantar por Stanislávski?

POR ROBERTA CARBONE

A pergunta acima foi o tema de pesquisa de uma de minhas alunas de PA1 do 2º semestre de 2021 da modalidade *online*. O que chamamos PA1 – Preparação do Ator 1 – é o segundo módulo das turmas no Macunaíma – antecedido pelo Inician-tes –, cuja proposta de ensino-aprendizagem costuma ser definida por nós como de *alfabetização no Sistema de Stanislávski*. E isso porque, no PA1, as turmas se lançam em um processo prático de estudo dos elementos do Sistema, que será gradualmente aprofundado nas próximas etapas da formação profissionalizante de atores e atrizes. É também nesse módulo que alunos e alunas principiam a aproximação com a teoria stanislavskiana, que por sua, passa a amparar as reflexões sobre os procedimentos adotados em aula.

Sendo assim, e como um primeiro passo rumo ao que foi dito previamente, propus, para o nosso segundo encontro, que cada aluno ou aluna realizasse uma pesquisa individual sobre Stanislávski e o Sistema para partilhar suas descobertas com o coletivo. Após as partilhas, assistimos ao documentário *O desejo pela vida*, e, alimentados(as) por esses materiais, pedi que cada um(a) elaborasse o seu próprio tema de investigação do semestre. Essa não é uma dinâmica usual no PA1, mas acreditei que, com aquela turma, poderia potencializar nossos estudos. E, tendo em vista o teor dos enunciados ou questões que me chegaram, posso hoje afirmar que foi realmente impulsionadora para despertar a curiosidade e, assim, para inspirar / encantar suas trajetórias.

Entre todos os temas, “Por que se encantar por Stanislávski?” me chamou especial atenção, primeiramente, pela sua pertinência. Antes de

querer entender qualquer um dos elementos ou conceitos do Sistema, interessava à aluna compreender o porquê do próprio Stanislávski e da totalidade de seus trabalhos. Nesse sentido, ela apontava para uma questão de fundo: “Por que eu, atriz em formação, devo buscar me desenvolver por meio do Sistema de Stanislávski?” E, dessa forma, sua indagação se dirige, ainda que indiretamente, também a nós: Por que adotar o Sistema de Stanislávski como princípio para a formação de atores e atrizes?

Portanto, essa questão me fez pensar em minha própria relação com o mestre russo enquanto atriz, mas, principalmente, enquanto artista-educadora. E, ao discutir isso em uma de nossas reuniões semanais, a coordenadora pedagógica Debora Hummel achou interessante estender a questão a todo o corpo docente do Macunaíma. Foi assim que o tema de investigação de uma aluna do PA1, em seu primeiro contato com Stanislávski reverberou nos educadores e educadoras do Macunaíma e se transformou em uma provocação com potencial coletivizante.

Cada reflexão a seguir enfatiza as relações pessoais de encantamento com Stanislávski e o Sistema, sem deixar de revelar o caráter coletivo das pesquisas que, já há alguns anos, estamos construimos enquanto escola. Porém, além da importância do registro em si, cabe ainda destacar que ele é fruto de um modo de se pensar e praticar a docência em teatro, amparado na construção conjunta e na troca dos saberes entre alunos(as) e professores(as). É assim que produzimos conhecimento no Macunaíma, juntos e juntas, ora ensinando, ora aprendendo, mas sempre nos redescobrimos em processos vivos e desafiantes, a exemplo da vida de Stanislávski na arte.

Adriana Costa

O que me encanta em Stanislávski é o seu Sistema em permanente desenvolvimento através de seus discípulos, nesse eterno vir a ser. Todos os artistas-pedagogos que passaram pela minha trajetória me trouxeram mais luz no meu caminho, dentre todos estes, Serguei Zemtsov, Jurij Alschitz, Nair D'Agostini, Michele Almeida Zaltron, Marina Tenório e não me esquecendo de Abílio Guedes, meu primeiro grande mestre, que me apresentou o Sistema de uma maneira simples e instigante.

No seu Sistema me encanta a busca da criação de uma vida do espírito humano do papel e a sua natureza artística e o aprimoramento infinito do ator, para se tornar uma pessoa que entende melhor o outro e a si mesma.

Adriano Cypriano

Estar sob encantamento é simultaneamente benção e maldição.

Por um lado experiencia-se aquele único estado de graça consentido pela paixão e sua própria ambivalência, logo mais adiante tratada. Por outro lado o real, ou ao menos uma considerável parte de sua possível alteridade, é subtraído pela ilusão criada pelo acúmulo de projeções que feitiço e suas promessas lançam sobre a existência dourando, por assim dizer, a pílula da vida; também devemos comentar a provável e nefasta consequência desse incauto distanciamento de possíveis sentidos mais profundos e complexos da experiência de criação artística.

Na natureza da paixão, este estado em que as emoções sequestram a lógica e a razão, residem a dor (pela fatal ausência do objeto desejado), o medo (de que essa ausência perdure) e a angústia (pela perene precariedade da situação da paixão).

Assim, a paixão é apenas beatitude quando da maior proximidade entre o desejante e o desejado, ou quando se sente solver-se em unicidade. Proximidade que, note-se, tem sempre as horas contadas e fatalmente dissolver-se-á em distância ou enfaro. Então, é durante essa brevidade de tempo que paradoxalmente a eternidade, ou a ausência do vetor temporal, é percebida em sua máxima potência e o enlevo da vida ganha sentido e percebemos como seres transcendentais, demiúrgicos.

Porém, essa mesma ilusão emprestada de tal estado de exceção e raptos torna a visão parcial, pois agora o olhar sobre o mundo dá-se por uma passionalidade, uma não isenção. Só pode-se arquitetar um objeto de arte eficiente e de lisura ética se nos abstermos desse olhar de valores dúbios.

Portanto, o encantar-se por Stanislávski deve ser o de uma paixão desiludida; aquela em que em vão lutamos contra nossos afetos e tentamos rendê-los aos desígnios do pensamento e da ordem, apenas para mais tarde sermos docemente traídos pelo caos de nossas emoções.

Alex Capelossa

Nissim Castiel e Carlos Tamanini me encantaram pelo sistema das ações psicofísicas e depois me convidaram para ministrar aulas no Macu. Em suma o que me apresentaram foi o Sistema, que é buscar uma Verdade, uma simples Verdade pelas ações, e o simples não é fácil.

É como um tecido e as tramas das linhas são seus conceitos (Circunstâncias, "Se" Mágico, Acontecimentos etc.), que juntos propõem um caminho para se chegar a uma Verdade artística no palco. Que é o que acreditamos no nosso co-

ração e no coração dos nossos pares na vivência do trabalho coletivo e criativo. É o que as crianças fazem naturalmente, e nós como adultos atores perdemos essa espontaneidade, e o Sistema nos oferece voltarmos a ser crianças dentro de circunstâncias imaginárias propostas pelos autores, buscando a Verdade dentro delas.

O que me encanta no Sistema é que nos leva a não fingir, não buscar a mentira dentro de uma circunstância, para passarmos uma ideia ou uma história simplesmente. A Verdade artística é que encanta uma plateia e não somente contar uma história.

As ações psicofísicas nos levam a buscar uma lógica dentro de uma sequência de ações que nos proporcionam uma Verdade artística. Estimular as ações com lógica dentro de uma circunstância é uma grande ferramenta para o ator buscar essa Verdade artística, fazendo o ator dentro de um papel, dar uma vida imaginária, se tornar orgânico, verdadeiro. Essa Verdade encantará e conquistará o público no que você está fazendo.

Acredito que o grande encantamento que tenho foi proposto pelo Nissim Castiel e Carlos Tamarinini, que me propuseram o Sistema psicofísico de Stanislávski. Fugir da mentira de uma representatividade no palco e buscar uma Verdade artística, simples, dentro dele.

Alexandra Tavares

O que me encanta em Stanislávski é a possibilidade de reconhecer a vida na arte e a arte na vida. Às vezes estou na vida, vivendo algo que “aparentemente” não tem ligação alguma com o fazer artístico e, ali em algum momento, me vejo pensando ou reconhecendo algum pensamento gerado por Stanislávski em relação ao seu Siste-

ma e ao processo de criação. O contrário também pode acontecer. Às vezes estou imersa em algum trabalho artístico seja como atriz ou pedagoga e, ali em algum momento, enquanto trabalho sobre o Sistema, me vejo diante da vida, de suas belezas e contradições. Isso me encanta. A relação intrínseca entre arte e vida desenvolvida por esse pesquisador.

André Haidamus

Eu acho que há alguns anos eu disse isso em alguma reunião. Minha primeira memória sobre Stanislávski e o Sistema aconteceu como espectador, em um momento em que eu já era aluno da escola e estava no PA3, se não me engano. Até então o que me passaram ou o que eu estava aberto para receber sobre o Sistema estava em um campo muito “técnico”, histórico e pautado no que hoje entendo que está ligado ao Stanislávski encenador e / ou ator. O que chegava parecia muito distante do que se propunha de prática, e outras vezes essas práticas não faziam muito sentido para além da própria prática enquanto “a cena foi boa, não foi boa, com ela pode ficar melhor, mais bonita, etc., etc.”.

Quando fui assistir ao *Espaço de Silêncio* que a Simone Shuba dirigiu com uma turma do PA4, eu não a conhecia. Fiz amizade com algumas pessoas da turma e nas mesas de bar me contavam como tinham criado, os procedimentos, as reflexões, registros, etc. Eu fiquei encantado pelo trabalho que vi e pelo processo. Tinha pouco repertório como espectador de teatro, e o pouco que eu tinha estava no campo apenas do entretenimento.

O que me encantou nessa experiência é que não me pareciam representar ou não me pareciam personagens, embora eu soubesse que eram, já que eu estava assistindo a uma peça de teatro. O que se fazia e se falava pareciam muito íntimo na relação com quem estava assistindo e

faziam todo o sentido com questões da vida, das pessoas e relações.

Quando soube que se tratava de uma criação que também era uma pesquisa sobre o Sistema eu fiquei encabulado. Me falaram sobre Segundo Plano, sobre Circunstâncias, sobre Supertarefa, e eu nunca tinha escutado falar sobre isso no contexto em que a turma da peça me falava. E o contexto caminhava sempre entre as questões que moviam o grupo como pessoas na vida e as referências poéticas que estavam trabalhando, me lembro de contarem de contos da Clarice e de escritas feitas pelos atores e atrizes a partir de temas como “Qual é o seu silêncio?” (acho que era isso). Fiquei doido para fazer a peça se precisassem substituir alguém no Reapresenta, mas não rolou.

No semestre seguinte eu fui aluno da Shuba na Atuação, e, do Paco, em Expressão Corporal e História das Artes Cênicas, e tive muitos conflitos com as propostas e direção na atuação. Na época eu não entendia, mas sofri um bocadinho porque o processo de criação ao mesmo tempo em que apresentava um universo artístico, literário, poético, fazia com que eu me visse, me revisse, me questionasse e me descobrisse. Foi tenso porque eu estava completamente fechado e o processo fazia com que eu me abrisse. Se abrir dói. Eu estava muito acostumado a pensar eu mesmo na arte e não a arte em mim.

Na sequência meu PA5 foi com o João Otávio. Lá eu pude cultivar e amadurecer as sementes plantadas no processo anterior, me lembro de sair do último ensaio geral e pensar:

“Caramba, eu acho que sou um artista” risos.

A partir disso tudo vem o desejo de aprender e ensinar, tudo junto. Descobri no teatro e no Sistema um modo de viver, uma nova cultura que me aproxima da natureza humana, da transformação, da vida. Aprendo a olhar para as belezas e feiu-

ras como caminho e principalmente: isso não tem fim.

Encantam-me as coisas que não têm fim. O teatro e o Sistema são infinitos.

Andreia Barros

Início esse depoimento com o resumo da introdução a minha dissertação de Mestrado, denominada *Vakhtangov em Busca da Teatralidade*, defendida em 2008, na Unicamp: “A primeira vez que tive contato com o teatro russo foi em 1980, aos dezessete anos, quando resolvi participar de um grupo de teatro estudantil. Fui à biblioteca pública da minha cidade, São José dos Campos, e expliquei para a bibliotecária que precisava ler ‘alguma coisa’ sobre teatro, pois havia decidido ser atriz. Ela me olhou e disse com muita naturalidade: ‘Você vai ter que ler Stanislávski.’ Achei o nome bastante complicado e perguntei, no auge dos meus dezessete anos, quem era esse “senhor”. A resposta foi fulminante: ‘É um diretor de teatro russo e se você quer realmente ser atriz vai ter que estudar o teatro russo.’ Nunca mais encontrei com essa bibliotecária; soube, pouco tempo depois, que ela havia se aposentado. Foi uma pena, gostaria de agradecer a ela pela fundamental indicação.”

Claro que, na época, pouco entendi dos livros de Stanislávski. Mas foi o suficiente para continuar no caminho do teatro e também me interessar em estudar o teatro russo. E, durante todos esses anos, o meu trabalho como atriz ou diretora foi nortado pelos livros desse encenador, principalmente *Minha Vida na Arte*. Mais tarde me interessei por vários outros encenadores, como Grotowski, Brecht, Piscator, Meyerhold, Artaud, Antoine, Eugenio Barba, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Celso Nunes, entre outros profissionais que contribuíram de forma efetiva para a arte teatral.

Mas sempre busquei no teatro russo e, principalmente, em Stanislávski, a base para o meu trabalho artístico. E quando iniciei meus trabalhos como professora-pedagoga, me encantei mais ainda com o Sistema desenvolvido pelo encenador russo, já que a sua busca foi para contribuir de forma efetiva com o desenvolvimento do ator / atriz. Além disso, o Sistema não é “fechado”, ao contrário, está sempre aberto para novas descobertas. Essa “reforma” pedagógica possibilitou colocar o ator / atriz e o diretor / diretora no mesmo plano criativo, ou seja, em situação de igualdade criativa e de busca de um processo de trabalho. Esse encantamento passa também pela preocupação de Stanislávski em criar condições necessárias para que o coletivo pudesse entrar em estado criativo, surgindo o processo de Análise Ativa, nome dado por sua aluna Maria Knebel, ao possibilitar a análise de um texto sob a perspectiva da ação. A importância fundamental de Stanislávski é que ele localiza o teatro no plano da ação, não uma ação acabada, mas que permite que o ator / atriz a encontre em cena e de forma autêntica.

Angélica De Paula

Estar sempre em movimento, observar e absorver o fluxo da vida, ser e estudar a natureza, a natureza humana, religar-se com o espírito. Como educadora encantada sigo me questionando e criando novas pontes de conexão com o artista-aluno. A possibilidade de errar não me condena, me deixa livre para experimentar outros caminhos no mesmo sistema. Sistema que às vezes remonta em minha mente ao funcionamento do corpo humano, outras vezes me aparece como sistema solar, em que atrás de si, como um segundo plano, está a vastidão do universo. O encantamen-

to vem do mistério de como às vezes conseguimos um momento autêntico de criação em sala e também de estar sempre provocando em mim mesma como artista-educadora aquilo que me movimenta como artista no meu hoje, no mundo atual. A possibilidade de conhecer e reconhecer nos alunos várias formas de movimentar o próprio desejo de criar, várias formas de navegar no Sistema de Stanislávski e compreender a chama e o fluxo da criação autêntica. Buscar a liberdade, seguir o fluxo, mergulhar na técnica e encontrar-se a si mesmo (ser humano) desnudo, vulnerável e sentindo a comunhão com o todo; me parecem motivos suficientes para seguir encantada.

Camila Andrade

Me encanta a natureza em Stanislávski.

Me encanta a complexa simplicidade de seu Sistema.

Me encanta a vida, a busca pela vida, o encontro com a vida no palco, a vida dentro e a vida fora.

Me encanta, me instiga, me dá tesão investigar a vida a partir da natureza.

Me encanta assistir alunos a compreender essa natureza.

Me encanta, me instiga, me dá tesão acompanhar alunos em suas descobertas, na percepção de que o Sistema é natureza. Está dentro. Já está.

Me encanta perceber que a investigação dessa natureza, dessa vida, transforma o ser humano investigador. Faz com que esse ser olhe para dentro e compreenda sua natureza humana, e assim compreenda e reflita mais sobre o mundo em que vive. Olhe para o texto e compreenda, a partir de seu envolvimento, de sua implicação, de seu colocar-se nas circunstâncias, a natureza humana.

Me encanta, me instiga, me dá tesão ler Sta-

nislávski e me ver em suas palavras.

Me encantam as possibilidades infinitas de criar a partir do Sistema.

Me encanta, me instiga, me dá tesão perceber que sua pesquisa é democrática, é para todos sem fronteiras.

Me encanta aprender infinitamente enquanto ensino sobre suas pesquisas.

Me encanta perceber sua incessante insistência em descobrir como alcançar a verdade autêntica.

Me encanta, me instiga, me dá tesão sua paciência e insistência em experimentar e experimentar e experimentar até que o ator, a atriz compreenda sua natureza e tenha consciência de como alcançar a verdade autêntica.

Me encanta que o pensamento desse homem ainda reverbera na humanidade, em nossas criações até os dias atuais.

Chis Lopes

O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter; jamais desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo.

Konstantin Stanislávski

Li pela primeira vez essa citação em 1984... Agora depois de todos esses anos, é incrível que essas palavras ainda toquem, diariamente, minha alma. Alguém que cria em você um sentimento tão duradouro, uma vontade de ler e reler seus textos e discutir seus ideais... Esse alguém que, sem ao menos você perceber, despertou um sentido,

uma razão e uma busca em sua vida. Então, falar por que Stanislávski me encanta é falar desse sentido, desse amor a uma arte. O mestre russo não me trouxe um método e uma visão momentânea do fazer teatral, ele me deu um olhar de mundo, uma busca incansável de autoconhecimento.

Numa profissão que é fácil você se perder em busca de afagos para o próprio ego ou mesmo na decepção de sonhos não realizados, encontrar um mestre que te inspire a trabalhar por verdades maiores, que, a cada leitura, a cada trabalho, te desafie a buscar mais profundamente e com mais afinco essas verdades, isso por si só é um grande e valioso encontro. Esse artista incansável, que procurava sentidos cada vez mais essenciais para sua arte e que, mesmo com a fama e o passar dos anos, renovava sua busca pelo desenvolvimento artístico e humano, me encanta e dá sentido ao meu caminho.

Felipe Menezes

Eu e ele

Se me obrigassem a dizer porque o amava sinto que minha única resposta seria: porque era ele, porque era eu.

Michel de Montaigne

Dizem por aí que o amor não pede explicação. Como explicar um encantamento? Talvez olhando o brilho nos meus olhos. Só assim vocês encontrarão a resposta.

Pausa.

É muito complexo tentar responder em poucas linhas uma pergunta tão gigante como essa. É o mesmo que perguntar por que amamos as pessoas que amamos. Em primeiro lugar porque sim.

Olhar para a minha trajetória enquanto artista e depois enquanto professor de teatro está intimamente ligado aos ensinamentos do mestre russo. Não amo o homem, a pessoa, mas as ideias e cada vez que me distancio mais eu me encanto mais. Paradoxo, né? Mas, existe nesse paradoxo uma lógica absurda. Só amamos uma pessoa porque a conhecemos de perto. Só admiramos uma ideia porque a conhecemos de perto. Só nos encantamos por algo a medida em que nos aproximamos do nosso objeto de encantamento – e, nesse caso, por ideias, conceitos, jeitos e maneiras que o mestre russo nos ensinou, sem saber que ia nos ensinar tanto e de tão longe. O encantamento, pelo menos para mim, precisa de distanciamento porque é só no distanciamento que eu entendo a grandeza, a conexão e a falta que o objeto do nosso encantamento produz em nós. Quando estou longe, sinto falta e quero voltar. É como uma viagem de um ente querido. A ausência, por mais bobo que possa parecer, nos traz a certeza do nosso amor, e nesse caso, a certeza de ser encanto. Aliás, a própria palavra encantamento tem como significado “o grande prazer”. E é esse grande prazer diante do MA-RA-VI-LHO-SO que nos atordoa, que nos encanta. Stanislávski em nada se diferencia de um qualquer outro sacerdote cujo poder mágico pode enfeitiçar. Feitiços, magias estão associados a tudo isso. Stanislávski está para mim como um xamã está para sua aldeia. Um bruxão, um mago, um puta cara. É *fundamento* e, por isso mesmo, amadureço um caminho.

Stanislávski **riscou pontos** na minha trajetória como artista e pedagogo. E isso tem um peso grande demais. Ele como outros homens e mulheres da minha vida, tem um *lugar reservado*, embora eu não seja afeito ao caráter memorialista, porque para mim ele e as coisas que me encantam são confronto, atualização, disputa de narrativa.

Começo qualquer aula de teoria dizendo assim: “Quero que vocês conheçam uma pessoa

que eu sou apaixonado.” Aí tudo começa...

Sinto que às vezes é minha proteção e, por isso, sou um cara protegido.

O Livro dos Abraços, de Eduardo Galeano Função da Arte 1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

- Me ajuda a olhar!

Felipe Rocha

Experienciar coletivamente o vivo. Sentir-se vivo juntas. Criar a partir dos atravessamentos uma comunicação autêntica e necessária para a percepção e elaboração do nosso tempo. Criar de modo que a obra transforme nosso olhar para a vida. Viver a trajetória. Caminhar juntas. Criar a partir do vazio. Acreditar que o tempo pode ser muito mais. Acreditar que a vida pode ser muito mais. Descobrir que só há vida quando há outros. Encontrar beleza na simplicidade. Cultivar a calma e a escuta. Aprender a estar no agora a cada agora. Precisar sempre de novas perguntas. Uma paixão por não saber. Acreditar nas pequenas faíscas. Sentir um profundo amor por pessoas que pegam fogo. Achar a palavra acontecimento puro desbunde e sonhar com uma vida que nos aconteça.

Essas são coisas que aprendo a cada dia com o Sistema e penso que nunca aprendi coisas mais bonitas.

Ipojucan Pereira

A busca. A jornada incansável pelo mistério que faz o teatro uma arte reveladora da complexidade do espírito humano. Gosto da clareza e operacionalidade do seu Sistema e de como ele oferece ferramentas tão potentes para se investigar uma obra e o trabalho de atuação. É muito difícil não ter o mínimo de encantamento pelo trabalho de Stanislávski, já que em alguma medida, todos nós, artistas do teatro nacional, somos ligados à tradição do grande mestre. Perceber isso e como seu legado ainda é muito atual, servindo a qualquer pessoa que queira enveredar pelo mundo do teatro, é algo de valor incalculável. Salve o grande mestre!

Lúcia de Lellis

O que mais me encanta em Stanislávski é a simplicidade e a liberdade de experienciar o eterno e sacralizar a vida a cada instante. Torná-la sagrada a cada encontro, a cada escuta, a cada olhar na real-ção e dotá-la de significação maior que a matéria. Ele me encanta por me fazer questionar se o que aparento corresponde a minha essência e assim sou provocada, convidada ao diálogo vertical entre o que sou e o que estou. Encanta, encanta mais me encanta...

Stanislávski nos convoca a tirar as coisas da banalidade e trazê-las para um terreno fértil, onde a vida tenha um valor todo especial. A cada processo, uma possibilidade de se redescobrir, se reinventar, de se arremessar a algo maior, invisível, que nos toma o fôlego, nos revela uns aos outros e nos conduz à aventura.

Marcela Grandolpho

O que me encanta em Stanislávski é a possibilidade de estar sempre vivo. Uma forma de arte que não se limita a um método, uma época ou uma estética. Mas que se renova continuamente a partir da vida no momento presente. É um desper-

tar constante do artista para si mesmo e para seu tempo, para o outro e para a expressão de suas verdades mais profundas. Uma investigação que como professora me faz conhecer tantas pessoas e vidas diferentes, que instiga minha criatividade para poder acompanhar esses alunos em suas descobertas que se tornam cada vez mais profundas. O encantamento começa a ser contagioso. Ele aumenta conforme se encantam aqueles que aprofundam as suas relações entre arte e vida de forma genuína, durante o exercício do Sistema.

Marcia Azevedo

Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Manoel de Barros

Não tenho como começar a falar de encantamento sem lembrar dessa frase de Manoel de Barros. Sou stanislavskiana por formação e por querência. Porque fui contaminada por essa formação e por meio dela me descobri como ser humano no mundo, e só por isso já bastaria. Porque sou desafiada constantemente a olhar tudo ao redor e descobrir o novo e isso me completa. Porque um dia não é igual a outro e isso me faz caminhar. O encantamento se dá de maneira leve através das sutilezas, nos detalhes, nas pequenas ações, como diz Stanislávski, de maneira livre, EN-CANTANDO.

Mônica Granddo

Em *Minha vida na Arte* me encontrei com Stanislávski em vários momentos da vida, uma paixão no início da carreira, lá nos palcos do Sesi de Sorocaba, num namoro com seu Sistema vivido no segundo ano de faculdade, num momento de

negação a ele e amor ao Grotowski, num reencontro com ele, Stanislávski, através de Grotowski e deste aprofundamento contínuo do Sistema que tenho tido a oportunidade de viver nestes 21 anos de Teatro Escola Macunaíma, que mostra, de maneira incansável, que ele é sempre novo e que posso aprender mais, sempre mais com ele. Nesse aprendizado, nesta trajetória de vida, o que me encanta e sempre me encantou em Stanislávski é seu humanismo, respeito e conhecimento, que estão presentes em seus ensinamentos, em suas falas e atitudes. No entendimento de que seu Sistema é dinâmico, integrado, vivo e aberto a desdobramentos através dos tempos. Na possibilidade de, como diretora-pedagoga, entusiasmar nossos alunos na busca do artista que há dentro de cada um deles. Nos últimos anos, o contato com textos traduzidos diretamente do russo e com os diretores russos me aproximou ainda mais e me deixou ainda mais encantada, pois continuar aprendendo com seus ensinamentos é algo muito bom. Paixão, namoro, separação, “renamoro” e amor.

Naiara Soares

O que mais me encanta como educadora do Sistema de Stanislávski é a busca constante pelo vivo. Ter essa dimensão como perspectiva é, ao mesmo tempo, desafiador e libertador, acolhedor. Algumas questões que dariam corpo para a dimensão do vivo no meu processo de educadora seriam:

Como eu, como professora de teatro, recrio a cada novo contexto que surge em aula, a minha prática?

Como eu, como professora de teatro, atuo dentro de um coletivo de forma a fazer parte dele?

Como eu me coloco ativamente, criativamente, viva, dentro de um processo de investigação coletivo?

Me movo, a partir dessas questões, em busca de desenvolver minha capacidade de escuta – o

que os alunos estão me falando? Como isso reverbera em mim? O que do já vivido/lido/visto me move do que os alunos me trazem?

Trabalho então, a partir do que consigo ouvir dos alunos, na busca de criar e recriar procedimentos de investigação do Sistema.

Partilho com os alunos os procedimentos tentando, na medida do possível, abrir as estruturas de pensamento - esse exercício é inspirado em que parte do Sistema? De onde surge a necessidade dessa investigação em nossas aulas? Por que esse exercício agora?

E, passando pela experiência, como me coloco viva na recepção dessa prática? O que da necessidade surgida e ouvida em aula está nessa vivência? O que não está? Por que não está? O que reorganizo para me aproximar dessa necessidade de aula? E, a partir desse instante, quais são os nossos próximos passos de investigação do Sistema?

Me encanta a história de Stanislávski. Ele se manteve vivo no seu processo de investigação. Como, inspirada nele, sigo viva no meu processo de investigação? Como, sob essa inspiração, inspiro os alunos a viverem a investigação dentro dessa dimensão do vivo? O Sistema dialoga com a gente, e a gente dialoga com o Sistema. Esse diálogo é no aqui e agora. Dentro desse diálogo podemos falar, ouvir, contradizer, voltar atrás, silenciar, suspender as certezas, criar hipóteses, experimentar, duvidar, apostar, registrar, riscar. Me encanta como forma e conteúdo estão conectados no Sistema. Os exercícios, procedimentos de criação, vivências são criados dentro dessa busca de conexão. O psicofísico, que é o maior desafio (nem só físico, nem só psíquico), é investigado em sua potência e contradição nas práticas e no processo de teorização dessa prática – existem os enunciados, os conceitos, as definições, os conteúdos e também as práticas, as vivências, a experimentação, o arriscar-se em investigação. Stanislávski escreve/faz o que acredita no instante

em que acredita. E está atento quando o sentido migra de espaço. Ele segue o movimento. Ele se move a partir de sua verdade do aqui e agora de uma maneira viva, real, singular, concreta, inteira, transformadora. Isso me encanta e inspira.

Renata Hallada

Entre o caos que me habita como artista, docente e ser humano, o contato com Sistema encontra-se em vários momentos e fases de vidas. Me deparo com processos dialógicos nessa relação de aprendizado que se dá em espiral.

Ao encontrar contato com o Sistema como estudante, lembro-me de ler, ler e ler e não entender nada. Apenas alguns capítulos reverberavam em conexões pessoais, como estudante em formação insegura, assumia as falas dos outros sobre o Sistema, afinal o caos me habita.

Quando ingressei para lecionar no Teatro Escola Macunaíma, de fato encontrei-me com o Sistema, e nessa jornada camadas foram dando-se na relação artista-sistema, docente-sistema, docente-aprendiz-aluna. Nos cursos de formação pedagógica, logo quando ingressei, uma apaixonada atriz via-se motivada e acreditando que o mundo era apaixonante e possível de transformação; na sua doce ilusão, pensava que logo saberia tudo sobre o sistema. Quando no início do semestre recebi os famosos “quadrado”, constatei que lecionaria a disciplina de Teoria do Sistema Stanislávski, então me direcionei a coordenadora pedagógica Debora Hummel.

“Debora eu não dou aula de teoria”, e ela me respondeu “Agora dá”.

E assim uma porta organizacional começou ser gerada; olhando para trás, eu dava aulas sobre Sistema, mas na verdade não ensinei nada, apreendi o Sistema com os próprios alunos. E o meu espanto foi olhar para minhas aulas de expressão corporal, e vê-las mais estruturadas, e perceber como replicou-se no meu fazer nas tur-

mas de infantil e fora dos limites do Teatro Escola Macunaíma. Esses relâmpagos de clareza me fizeram experimentar o intangível da arte na docência e como há também o intangível na docência.

A inspiração vem quando o solo é favorável para ela. Vamos aprender a criar esse solo favorável para inspiração.

Konstantin Stanislávski

Nesses quase vinte anos, em diversas montagens e reuniões pedagógicas semanais, me encanta como eu descubro o Sistema a cada processo e como reconheço que não sei nada; parece que quando tudo converge para eu dizer “é esse o caminho”, Stanislávski sorri e diz “qual caminho?”, e assim abro espaço para aprender.

Como diria Paulo Freire:

“Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”

E mediatizada pela arte eu me movo, o Sistema em mim move, move releituras de dramaturgias, move a conexões com outros sistemas, move conflitos, dúvidas e incertezas, move e o percebo como organicidade.

Nessa relação subjetiva e concreta do Sistema, viajo brincando que Stanislávski germinou os futuros do *coaching*. Brincadeiras à parte, o Sistema para mim em sua infinitude, possibilitou diálogos entre outros sistemas como: Viewpoints, Laban e técnicas como Feldenkrais, ancorando a minha própria prática docente.

A possibilidade de me distanciar e conseguir olhar a situação me permite enxergar caminhos, e talvez seja exatamente isso que me encanta e me enlouquece no Sistema. A arte e a vida revelam-se na sua forma mais orgânica, e talvez por mais banal que seja, descubro e redescubro que só sei que nada sei.

Renata Kamla

Ultimamente tenho percebido a vida em todos os seus detalhes, pode ser pelo momento pandêmico de distanciamento social e iminente possibilidade da morte ou pela maturidade, que te dá a calma para apreciar o lugar em que nos encontramos neste exato momento. Nos últimos anos, os temas da mostra nos levaram para um voltar-se a si mesmo, a perceber o nosso entorno e o mundo que há em nós; creio que este perceber a vida em toda a sua potência, o encantar-se com um pôr do sol, com as brincadeiras das crianças, com o estar em família, com os amigos, o envolver-se nos detalhes do cotidiano e saborear todas as sutilezas que esses encontros nos propiciam têm relação com o contínuo e permanente estudo sobre Konstantin Stanislávski. O que me encanta nesse Sistema é essa sensação de inacabado, de não fim, de aberturas, de perceber as coisas no entre; o que me encanta é esse não saber como fazer, é essa relação entre vida e arte, arte e vida propiciando um Artivismo; o que me encanta é a atitude sobre, é o agir a partir de e apesar de.

Rodrigo Polla

A busca pela experiência do VIVO, a presença no presente. Todo o Sistema em si, como base do trabalho do ator. A curiosidade de nunca estar no mesmo lugar; sempre há algo para se descobrir. O encontro do artista consigo mesmo como uma primeira camada (creio que a mais importante). O artista como pesquisador de si mesmo. A arte do encontro e dos afetos que nascem na relação. O processo como pesquisa. O diretor- pedagogo em seu processo de descobertas e aprendizagens, na construção do conhecimento.

Simone Shuba

Quanto mais estudo Stanislávski mais encantada fico com sua percepção da arte, da vida. Ele

buscava o novo a todo o momento. Gosto deste movimento de buscar, investigar descobrir novas possibilidades para o já conhecido, o novo no velho. Me encanta o seu olhar e crença no ser humano. O ser humano é belo com suas fissuras, um encontro constante comigo e com o outro. Ele buscava o aprimoramento humano através do Sistema, sem isso não é possível se aprimorar como ator. O desejo de me compreender cada vez mais me leva a compreender o outro, dissipando preconceitos a todo o tempo. Através do outro me encontro. Me encanta o exercício contínuo da empatia. Me encanta perceber a natureza e me sentir pertencente a ela. Me estimula constantemente a não parar de caminhar, o movimento é que faz a vida acontecer. Ele me ensina que a grande beleza do ser humano está no seu poder criativo, e a criação é liberdade, e liberdade é um encontro com Deus.

Silvia de Paula

Olho, me olho;

O que vejo?

CORPO

O Sistema é o corpo, portanto na minha trajetória ele vai se dando pela experiência, como a cicatriz do umbigo – ele um dia foi o fluxo da constituição, uma amarração na aparência de um nó e que na verdade é uma sutura, portanto CICATRIZ, destas que levam uma história como material, não vazio, cheio de outros. Stanislávski é contorno, é ideia, nem totalidade, nem unidade sintética, pedaços, zonas, fragmentos, que vão me levando à construção de uma profunda e bela integração, corpo sistema – sistema corpo.

A partir da experiência posso descobrir o que me habita no Ser e não Ser, portanto EXISTIR. Ele é fluido, um registro da longa estrada de entradas, saídas, portas sempre batentes na minha formação de professora...

Tieza Tissi

Quando eu soube que Stanislávski existia, eu fazia teatro há algum tempo. No meu aniversário de dezesseis anos eu ganhei *A Preparação do Ator* da minha professora. Dentro daquela ficção sobre um estudante russo de teatro, entusiasmado com os desafios da arte do ator, eu comecei a encontrar, traduzidas em palavras muitas das percepções que eu tinha sobre minhas experiências no teatro até então. Não posso identificar o impacto de Stanislávski em meu percurso no teatro, eu não tenho lembranças do que experimentava antes de encontrar seus escritos. Minha experiência se dá na relação com este primeiro livro e muito mais tarde, com muitos outros materiais. Ali, no primeiro contato, comecei a buscar palavras para as sensações que experimentava em cena e nas preparações para a cena. Eu passo a experimentar as indagações do meu parceiro Kóstia nas práticas com meus parceiros reais.

Passados mais de vinte anos, ainda lendo Stanislávski para estar com meus alunos, eu experimento novamente o desejo de fazer teatro enquanto caminho por suas linhas.

Sua capacidade de transformar em palavras as experiências físicas, psíquicas que eu mesma experimento como minhas experiências e observo nas práticas dos alunos, conduzem nosso fazer diretamente para a lâmina do microscópio e nosso olho de artista, simultaneamente, para a lente. Este é, para mim, o ponto principal do legado desta figura inquieta – convidar o ator a se colocar como objeto de pesquisa e pesquisador, como investigador de si mesmo.

Zédu Neves

Porque sobretudo é, foi e sempre será um facilitador. Foi-me apresentado num curso de seis meses; passo a passo vivenciamos cada capítulo de *A Preparação do Ator*, de certa forma; como

coletivo de alunos, fomos vivenciando as páginas daquele livro e, na medida em que fazíamos, nos deparávamos com os problemas daqueles atores, com suas descobertas, que passaram a ser nossas, e com outros aspectos que aquele grupo estava vivenciando. Na busca do realismo de Gorki, em *Ralé*, sofri num caminho árduo e instigante, como chegar a algo concreto, ou que eu pudesse experimentar a sensação de “saber” fazer aquilo. Até hoje sei que o que sei se renova em novas sensações e descobertas; se existe uma “fórmula”, ela se renova a cada nova vivência; se um exercício funciona para um aluno, não funciona para outro, se funciona numa turma, pode não funcionar para outra, e o próprio Stanislávski nos deixa livres e também nos dá a “deixa” para possíveis saídas. Aqui aparece a liberdade da escolha, a crença na necessidade do risco, e a confiança da busca. Embora como ser político, o teatro de Brecht me seja mais caro, não consigo conceber atores que não saibam Stanislávski. Ele é pressuposto básico, paradigma para quem por ventura queira saltar neste vazio imenso que é o palco de teatro num paraquedas, ele é o paraquedas; e se é possível encantar-me com a vista da terra, lá de cima nesse salto para o vazio, esse encantamento só é possível porque algo me sustenta, se não seria o terror. Stanislávski me afasta do terror e me aproxima da vida, e tem sido assim ao longo de minha vida artística, como ator, professor e diretor de teatro. ■

"Isso ainda serve para alguma coisa?"

Possibilidades das contribuições de Stanislávski para a formação teatral contemporânea

POR MARTHA DIAS DA CRUZ LEITE¹

"Satãislavski, né? Isso ainda serve para alguma coisa?" – ouvi certa vez de uma professora, que questionava a pertinência da manutenção nos currículos dos cursos de teatro de disciplinas direcionadas ao aprendizado de elementos do Sistema de Stanislávski. Frequentemente tomado como algo a ser exorcizado das artes da cena contemporânea, por estar associado a uma prática teatral arcaica e mofada, o fato é que Stanislávski, ainda, desperta intensas paixões, positivas e negativas, e o neologismo acima expressa com criatividade a força desse debate.

Por que estudar Stanislávski? Haveria algum sentido em manter esse cânone nas grades curriculares das diferentes instituições formativas em teatro, em pleno século XXI? Afinal, como pergunta a professora, Stanislávski ainda "serve" para alguma coisa? O presente texto é mobilizado por reflexões que nascem das perguntas acima, mas possuem como pano de fundo a insistente permanência de uma ideia, tão corriqueira quanto equivocada, acerca dos contornos e limites do Sistema de Stanislávski, a qual seria: os conhecimentos advindos deste só poderiam ser aproveitados dentro de um teatro comprometido com a estética realista ou naturalista. Equivocada premissa que acarreta uma série de entendimentos grosseiros a respeito de princípios importantes do trabalho deste diretor e pedagogo do teatro, sobretudo, na compreensão do conceito de *verdade cênica*, levando

1. Docente efetiva do curso de Graduação em Artes Cênicas - Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Doutoranda em Educação pela Faculdade de Educação da USP, realizou o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Desenvolve pesquisa e extensão universitária com foco em modalidades artístico-pedagógicas vinculadas a processos de encenação. É diretora de teatro, atriz e possui experiência com produção artística e gestão cultural. Contato: mdcleite@uem.br.

a uma dimensionalidade incorreta das contribuições de Stanislávski para a arte teatral.

O objetivo aqui, portanto, é refletir sobre esse legado artístico-pedagógico e o conceito de *verdade cênica*, fugindo das paixões acirradas que tomam de assalto as discussões quando o tema Stanislávski é invocado. Nem demônio, nem messias: nosso intuito é examinar em que medida ainda faz sentido o Sistema, seus métodos e princípios, considerando as possibilidades de contribuição deste para a formação do artista contemporâneo.

Stanislávski só serve para montar cenas realistas ou naturalistas?

A revelia de inúmeros alertas por parte de pesquisadores e estudiosos do seu legado, subsiste, no campo pedagógico-teatral, uma visão de que as contribuições do encenador russo somente possibilitariam as bases para o desenvolvimento de uma atuação vinculada a uma estética realista ou naturalista. Tal posição, contudo, está calcada mais em um entendimento vulgar do chamado Sistema, do que em uma análise criteriosa da vida e da obra de Stanislávski, uma vez que ele dirigiu, ao longo de sua vida, inúmeros espetácu-

los, e os que se encaixam na estética naturalista correspondem a um período relativamente pequeno de sua trajetória, mais especificamente da fundação do Teatro de Artes de Moscou (1898) até 1905, quando se iniciam as primeiras tentativas de montar peças simbolistas. Segundo Cristiane Layher Takeda (2008, p. 39):

[...] os críticos e historiadores têm vinculado Stanislávski à estética realista. No entanto, embora haja elementos de seu trabalho que o relacionam ao realismo, há outros tantos que o distanciam, tornando redutora e insuficiente qualquer tentativa de fixação, que não consegue acolher toda a complexidade de uma obra essencialmente dinâmica e multifacetada. Stanislávski nunca quis se associar a uma corrente estética específica.

O chamado Sistema de Stanislávski consiste em um conjunto de reflexões que relatam buscas incessantes, atravessando estilos estéticos distintos e adquirindo focos de investigação variados ao longo do tempo. Konstantin Stanislávski era, além de encenador, um pedagogo, e o Sistema é fruto direto de suas inquietações e experiências artís-

tico-pedagógicas, não possuindo, portanto, uma função prescritiva e nem servindo como manual a ser aplicado. A principal motivação para o início de suas pesquisas, conforme o próprio Stanislávski afirma, foi o desejo de aprimorar seu trabalho como ator e, futuramente, ensinar outros atores a atuar de uma forma que ele considerasse orgânica e verdadeira. Sobretudo porque, em seu tempo, o aprendizado do teatro se dava pela prática, pela intuição, pois não havia métodos ou estudos que pudessem servir de suporte para o desenvolvimento de uma técnica sólida de atuação. De saída, podemos afirmar que uma das grandes contribuições de Stanislávski para a arte teatral foi a sua ênfase na importância de adequada preparação técnica, corporal, vocal e física para o ator, além de cuidados éticos primordiais para com o ofício do artista cênico.

O Sistema é, portanto, resultado da pesquisa de uma vida inteira, que perpassa diferentes fases e adquire distintos enfoques, logo, não passível de ser encerrado em uma estética em especial. Além disso, se apresenta como algo vivo, que se renovou a cada momento das investigações do diretor russo, e continuou a se renovar após a sua morte, pelas mãos de seus discípulos e herdeiros do legado. Partilhando do posicionamento de Arlete Cavaliere e Elena Vássina (2011), acreditamos que a lenda que se criou em torno de Stanislávski – como o “pai” do realismo e do teatro psicológico – acaba por eclipsar a verdadeira amplitude da prática e da teoria de seu trabalho:

Transformar em fórmulas de um realismo estreito, ao qual seu nome aparece muitas vezes ligado, toda uma vida inquieta e mutável, dedicada à formulação constante de hipóteses, de busca e experimentação in-

cessantes no âmbito da prática do espetáculo e da arte do ator, é, sem dúvida nenhuma, reduzir e empobrecer a significação do alcance do projeto estético de Stanislávski (CAVALIERE; VÁSSINA, 2011, p. 308).

Assim, uma correta dimensionalidade da sua trajetória artística revela um compromisso não com uma determinada estética em especial, mas sim, com a busca por um teatro vivo, capaz de compreender as normativas inerentes às condições próprias da cena e potente em equilibrar expressão verdadeira com convenção. Evidência simples a favor dessa posição é o fato de que, ainda que o trabalho de Stanislávski com as obras de Tchékhov tenha sido marcante, ele montou autores de estilos variados como Gogol, Shakespeare, Molière, Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Gorki, entre outros. Podemos afirmar como incorreta, portanto, qualquer tentativa de classificar o Sistema de Stanislávski em correntes estéticas específicas, bem como colocar limites à aplicação dos seus métodos baseado em questões meramente estilísticas. Como afirma Marco Antônio Rodrigues (2014, p. 59), é possível encarar as propostas de Stanislávski “como regras de linguagem que embasam toda e qualquer estética, [...] já que se trata de uma questão estrutural”.

Na esteira deste primeiro equívoco, descende um outro: a noção de que os métodos integrantes do Sistema stanislavskiano para o trabalho do ator só poderiam ser aplicados em montagens realistas / naturalistas. A título de exemplo da amplitude das proposições do Sistema, citamos a defesa de Sérgio de Carvalho (2019) da aplicação do Método das Ações Físicas ao teatro dialético de Brecht – encenador frequentemente tomado como franco opositor ao tipo de teatro defendido

por Stanislávski. Conforme Carvalho, seria perfeitamente plausível essa aproximação, desde que mediante algumas condições: o Superobjetivo (ou Supertarefa) deve se estabelecer como crítica sócio-histórica, e a compreensão da Linha de Ação Transversal da fábula deve expandir as contradições para todos os níveis da cena. Seguindo a mesma toada desmistificante, Iná Camargo Costa (2011) reconhece complementariedades entre o sistema proposto por Brecht e o Sistema de Stanislávski, e demonstra o seu posicionamento a partir de palavras do próprio diretor alemão:

Como dramaturgo, eu preciso da capacidade do ator de se identificar completamente e de se metamorfosear integralmente que Stanislávski foi o primeiro a pensar de modo sistemático; mas ao mesmo tempo, e acima de tudo, preciso da distância em relação ao personagem que o ator, enquanto representante da sociedade (de sua parte progressista), deve estabelecer (BRECHT², 1989, p. 197 apud COSTA, 2011, p. 57).

Acerca da extensão do trabalho de Stanislávski, o próprio Brecht afirma que o teatro alemão poderia aprender muito com ele:

Posso citar de cabeça algumas coisas que é preciso estudar. O caráter diferenciado de suas representações, as inumeráveis sutilezas, a percepção dos aspectos contraditórios entre os seres e as situações, o natural artístico, a luta incessante contra os doutrinários (que infestam os teatros). Há os esforços para estimular a imaginação dos

atores e torná-la concreta. Há os exercícios para reforçar a observação e a percepção; indicações sobre a maneira pela qual o ator pode se livrar das influências perturbadoras da vida privada para ficar em condições de se consagrar inteiramente a seu papel; indicações sobre a maneira pela qual o ator pode realizar o ato de identificação com o personagem da obra. (BRECHT³, 1989, p. 197 apud COSTA, 2011, p. 57).

Ademais, segundo Costa, Brecht teria identificado duas afinidades importantes entre seu próprio método e o do diretor russo: a teoria das Ações Físicas e a compreensão do Superobjetivo. A partir desses tópicos, seria possível falar até mesmo em *sistemas complementares*, mediante um esforço de compreensão capaz de ultrapassar a contraposição entre identificação e distanciamento, a partir da percepção do “distanciamento como a superação dialética (a que preserva e contém em si o superado) da identificação” (COSTA, 2011, p. 57).

Desse modo, a elasticidade dos conhecimentos cênicos advindos do Sistema pode ser demonstrada não somente pela abrangência do trabalho de Stanislávski como encenador, mas também por inúmeros outros exemplos que atestam perfeitamente bem a incorreção de reduzir a potência de seu Sistema à estética naturalista.

Stanislávski instituiu os fundamentos universais de se fazer teatro?

Os ares acalorados que envolvem a discussão em torno da importância de Stanislávski para a arte teatral, não raramente, podem levar a um

2. BRECHT, B. **Écrits sur le théâtre**. Paris: L'Arche, 1989.

3. Ibidem.

posicionamento que, em franca oposição aos que demonizam o seu legado, de igual forma recai em equívoco: Stanislávski seria a base universal e inquestionável para o trabalho do ator, uma vez que seus métodos atenderiam, irrestritamente, às necessidades de todas as modalidades cênicas.

Ao desenvolver os seus métodos, Stanislávski não estava interessado em um mero imitar da ação, ao contrário, seu empenho se direcionava para encontrar meios de possibilitar ao ator encontrar as condições apropriadas para que a ação desponte de forma verdadeira em cena. Logo, na perspectiva stanislavskiana, a noção de ação verdadeira estaria em oposição à noção de emoção representada – nesse caso, representação sendo tomada como expressão associada a uma maneira “velha” de representar, repleta de clichês, maneirismos, atuações mecânicas, calcada no falso *páthos*, na declamação e na afetação cênica.

Nesse aspecto, não há dúvidas de que Stanislávski realizou uma revolução profunda nos paradigmas nos quais se assentava a tradição teatral ocidental, ao buscar em cena a *ação autêntica* em oposição a ideia de imitar a ação (*mimesis* aristotélica), uma vez que esse agir mimético, para o encenador, estaria associado a uma atuação repleta de clichês e estereótipos que vigoravam nos modos de atuar de sua época. Dessa forma, a principal revolução operada por Stanislávski não se localiza no plano estético, mas consiste na substituição da noção de *drama-mímese* de Aristóteles – drama enquanto imitação da ação – pelo *drama-ação autêntica*, aquele em que o ator não mais imita a ação, mas sim, a vive de verdade e se relaciona efetivamente em cena (MOSCHKOVICH, 2014).

Apesar dessa importante e fundamental mudança de perspectiva ocasionada por Stanislávski

– que não pode jamais ser esquecida ou desconsiderada, uma vez que tem impactos profundos no campo da atuação e da encenação –, o Sistema encontrou suas respostas através de uma prática cujo sentido se assentava em um teatro aliado à forma dramática. Em outras palavras, foi originalmente desenvolvido para dar respostas metodológicas a um determinado tipo de cena: aquela em que um conjunto de situações se desenrolam por meio das ações das personagens.

Nesse caso, a gramática em jogo, apesar de conferir respostas a questões estruturais da cena desvinculadas de estilos ou estéticas, possui limites na qualidade de soluções que pode proporcionar. E esse limite se estabelece de acordo com a localização do tipo de teatro almejado dentro do amplo espectro que se consolidou chamar de artes da cena contemporânea – cenário em que as criações podem se aproximar, ultrapassar ou combinar as possibilidades da cena dramática e de outras modalidades que dela buscam se distanciar ou mesmo romper por completo, como, por exemplo a *performance*. Constatação que evidencia o equívoco de tomar o proposto por Stanislávski para o trabalho do ator como sendo os fundamentos universais e atemporais de se fazer teatro – percepção incorreta, pois toda forma de conceber a arte está localizada em um determinado contexto e período histórico do qual não pode ser desvinculada.

Patrice Pavis (2013) analisa a evolução do conceito de encenação a partir do impacto da *performance* na noção clássica de encenar. Segundo o teórico, a partir dos anos 1960, a *performance* atinge a Europa continental, possibilitando as bases para uma nova forma de se fazer teatro, com base na negação da representação, da ilusão e da pretensão pedagógica do teatro. Assim, o período do

apogeu da encenação como escritura cênica, os anos 1960, coincidiria com o início de sua crise, seguindo-se, na prática e na teoria, um movimento de reação, revolta e de crítica radical da representação teatral. Os anos 1970 marcariam uma curva irreversível na evolução da atividade teatral, conduzindo o diálogo entre *performance* e encenação a uma incompatibilidade, proporcionando uma mudança de perspectiva muito proveitosa para a atividade teatral, na medida em que revia todas as noções de dramaturgia vigentes: a personagem, a cena, o sentido, o sujeito que percebe e a finalidade do teatro.

Segundo Pavis (2013, p. 49), nessa atmosfera de crise, “a performance tornou-se uma forma de contestar o teatro e sua concepção literária [...]”. Nos anos 1980, a contradição entre encenação e *performance* se tornaria ainda mais aguda, contudo, cada vez mais produtiva, resultando, nos anos 1990, na consolidação da *performance* como o novo modelo universal ocidental para a prática teatral. A análise de Pavis culmina em uma forma de ver a encenação contemporânea do final do século XX e início do século XXI como fruto dessa aproximação cada vez mais forte entre encenação e *performance*, o que revelaria noções outrora incompatíveis entre ambas. Para ele, essa aproximação seria tão marcante que tornaria necessário criar palavras híbridas para definir essa forma de pensar a consolidação da cena contemporânea, como *mise-em-perf* ou *performise*.

Segundo Josette Ferál (2008), o teatro contemporâneo teria se beneficiado das aquisições da *performance*, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero, entre eles: transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de

ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais no texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. Para a autora, a expansão da noção de *performance* sublinharia (ou desejaria sublinhar) o fim do teatro dramático e, com ele, o fim do próprio conceito de teatro tal como praticado há décadas. Contudo, Ferál se questiona se esse teatro estaria realmente morto apesar de todas as declarações que alardam o seu fim, e defende que na contemporaneidade haveria uma linha fraturando duas visões do teatro: uma que romperia com a tradição e de forte inspiração na *performance*; e outra que permanece com uma visão mais clássica da cena teatral.

A proposta de Pavis a esse impasse sugere ultrapassar clivagens que ele considera improdutivas, como *performatividade versus mimesis*, discussão que está no âmago das noções de *teatro performativo*, desenvolvida por Josette Ferál, e de *teatro pós-dramático*, tal como proposto por Hans-Thies Lehmann (2007). Independente das diferenças teóricas subsistentes entre os estudiosos supracitados, o cerne da questão está na compreensão de um modelo de teatro que oscila entre a noção de representação e a recusa desta por meio do ato concreto; e que na contemporaneidade, coexiste com outras variantes mais arraigadas na cena dramática tradicional.

Nessa conjuntura, a atuação marcada pela caracterização psicológica ainda permanece, mesmo em um cenário fascinado pela ideia de não-atuação. Não há, portanto, uma linha demarcatória clara na produção cênica contemporânea que permite se reportar de forma “pura” a um ou outro modo de conceber a cena, mas sim, uma larga e plural faixa, que abrange diferentes e in-

finitas possibilidades de circulação entre a cena dramática tradicional e a não-representação/presentificação. Desse modo, não soa pertinente pensar as contribuições do trabalho de Stanislávski em termos de “caixas”, onde em algumas produções caberia se reportar ao Sistema, mas em outras não.

Para solucionar corretamente essa equação, é preciso, primeiro, se perguntar que tipo de criação Stanislávski tinha em mente quando falava em *leis básicas da natureza da criação*, pois a concepção do seu teatro está inserida dentro de um período histórico-temporal específico, o que confere ideais artísticos compatíveis com o que se entendia como teatro e arte em seu tempo. Mesmo que revolucionando a ideia de ação, tal como entendida pela visão aristotélica, não se pode desconsiderar que o legado de Stanislávski nasce buscando atender às demandas da atuação do tipo representacional, ou seja, em território criativo assentado em certas concepções clássicas de teatro: narrativas que se desenvolvem sob um determinado conjunto de situações, por meio das ações das personagens. E nesse modelo, as ações precisariam obedecer a uma lógica baseada em motivações psicológicas e inseridas no campo das vontades humanas – lógica que deve ser respeitada sob pena de não alcançar a *verdade cênica* pretendida por esse tipo de teatro.

Assim, se pensarmos em atuações em que o *não representar*, mas sim, o *presentificar*, se consolidam como uma das principais preocupações ético-estéticas, os procedimentos propostos pelo Sistema stanislavskiano podem perder a força de sua efetividade, uma vez que se torna mais difícil situar a ideia stanislavskiana de “lógica da ação” dentro da perspectiva da *irrupção do real*, e das demais demandas de uma cena em que a noção

de *performance* está no centro de seu funcionamento.

Seria possível, então, arriscar algum tipo de síntese para essa dinâmica das contribuições dos métodos e princípios stanislavskianos na contemporaneidade? Correndo o risco de cair em grandes contradições, uma vez que não é possível abordar o Sistema como um receituário a ser aplicado, o mais próximo que visualizamos seria falar em um espectro que funcionaria, não de forma inequívoca, porém, mais ou menos da seguinte maneira: quanto mais próximo a cena almejada se encontra de modalidades que pretendem a superação do dramático, menos os caminhos propostos pelo Sistema podem encontrar sentido, por se tratarem de respostas formuladas em concepções de verdade artística com diferenças substanciais.

Nem demônio, nem messias: Considerações sobre a *verdade cênica* stanislavskiana

O sentimento de verdade = a sensibilidade em relação a tudo que é possível e impossível na vida, conhecido e desconhecido de acordo com a percepção de vida. [...] o conforto cênico, os clichês do ator, a convenção teatral enfraquecem muito esse sentimento, sobretudo na cena, onde a verdade convencional nada tem a ver com a verdade real, a da vida. A verdade cênica – é mentira do começo ao fim (STANISLÁVSKI⁴, 1988-1999 apud TAKEDA, 2008, p. 43).

A expressão *verdade cênica* costuma ser dire-

4. STANISLAVSKI K. **Coletânea de Escritos em 9 Volumes**. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988-1999. Vol. 5, Livro 1, Anotações Artísticas 1908-1913, p. 496.

tamente associada a Stanislávski, uma vez que foi ele a introduzir o termo no vocabulário teatral ocidental. Vivendo em um período marcado pela artificialidade das atuações, por um teatro tomado por toda sorte de estereotipia e clichês, a interpretação no início do século XX acontecia sob a égide do “espírito de rotina, amorismo, irresponsabilidade, falta absoluta de senso artístico [...]” (ROUBINE, 1998, p. 173). Stanislávski reage a esse cenário e devota a sua atenção para modos de superar esse tipo de atuação, por meio da análise rigorosa do ofício do ator e experimentações constantes que permitissem alcançar uma boa atuação sem depender exclusivamente da inspiração e da intuição.

Ainda que Stanislávski fosse um adepto do naturalismo, esperamos ter evidenciado que o seu comprometimento era, sobretudo, para com um teatro vivo, cuja qualidade da expressão do ator soasse verdadeira e impactante ao público, independente da cena se passar ao nível do realismo ou operar baseada em convenções. Assim, uma dimensionalidade correta acerca das contribuições possíveis do Sistema para o teatro não está em conferir limites à aplicação dos seus métodos baseado em questões meramente estilísticas, pois Stanislávski se debruçou sobre questões estruturais para a linguagem teatral, ainda que suas respostas não sejam universais para o largo e plural campo das artes da cena.

Um dos conceitos mais afetados pela incorreta redução das contribuições de Stanislávski a modos de consolidar a estética naturalista é justamente a sua noção de *verdade cênica*. Frequentemente tomada, de forma errônea, como o equivalente à verossimilhança, a Verdade almejada por Stanislávski não se trataria de uma eficiente “imitação da vida real sobre os palcos” em que,

quanto mais precisa fosse essa imitação – geralmente compreendida dentro dos parâmetros de uma cena naturalista – mais próximo estaria ao que Stanislávski entenderia como verdade. Sobre a Verdade de Stanislávski, Elena Vássina pontua (2020, p. 19):

Gosto sempre de chamar atenção ao fato de que Stanislávski, desde o início de vida dele, estava na busca permanente do caminho que o levasse ao descobrimento daquilo que ele chamava de Verdade. Stanislávski falou: “A criação deve conter alegria. Em que se encontra alegria? Antes de tudo, a alegria está na Verdade (com letra maiúscula).” Só que na língua russa existem duas palavras diferentes para verdade: *právdá* e *ístina*. Muitas vezes a verdade stanislavskiana é confundida com verossimilhança, enquanto Stanislávski falava e buscava a Verdade (com letra maiúscula) espiritual, metafísica ou, se quiserem, divina. Não é por acaso que a busca da vida inteira do Stanislávski foi pela vida do espírito humano. Espiritual é também uma palavra-chave para Stanislávski. [...] Este é o caminho da busca, como falei, da Verdade, com maiúscula. E esta Verdade é a verdade espiritual, a verdade interior, a verdade cósmica (VASSINA, 2020, p. 19).

Assim, a associação entre verossimilhança e *verdade cênica* está calcada em enorme erro conceitual, uma vez que o encenador russo nunca reduziu a noção de *verdade cênica* a uma questão estética ou de estilo. Como bem pontua Sergio de Carvalho (2019, p. 266):

[...] o problema do elemento **vivo** e da verdade da cena não era questão de ordem estilística. Stanislávski intuía que a “falsidade” da imagem aparecia mesmo em cenas deliberadamente artificiais, em teatralidades estilizadas, não estando ligada à correspondência entre representante e representado. A mentira que atravessava as várias poéticas modernistas se relacionava com a atitude do artista para com seu trabalho.

Noção central de seu trabalho, o conceito de *sentimento de verdade* não tem uma definição específica em sua obra, e é apresentado por meio de imagens, aproximações e exemplos que pretendem delinear os seus contornos, característica de escrita que pode ter ajudado a fomentar tais confusões (TAKEDA, 2008). Ademais, o senso comum que liga a ideia de *verdade cênica* à estética naturalista possivelmente se acentua diante do impacto que as montagens de Tchekhov por Stanislávski causaram, favorecendo essa associação indevida entre *verdade cênica* e um modo eficientemente correto de executar a cena naturalista no palco.

Sendo a busca pela Verdade uma constante no trabalho de Stanislávski, se por um lado suas investigações não estivessem necessariamente vinculadas a preocupações de ordem naturalistas, por outro, “[...] toda técnica serve a uma visão de mundo” (CARVALHO, 2019, p. 273). Desta forma, ao assumir como correta a visão stanislavskiana de que “a verdade cênica é a verdade da vida transformada em linguagem” (TAKEDA, 2008, p. 106), é preciso reconhecer que o tipo de linguagem escolhida para tornar visível essa verdade determinará diretamente como ela se manifestará, tornando a própria concepção de *verdade cênica* em si flutuante e ideológica.

Simultaneamente ao esforço de diferenciação

aqui defendido entre *verdade cênica* e verossimilhança, não se deve esquecer que as bases estético-filosóficas do projeto teatral de Stanislávski estão assentadas no campo do realismo russo; mas não enquanto forma, e sim, como uma concepção de arte que diz respeito à crença de que esta é feita a partir de um estímulo da realidade concreta. E da mesma maneira que não se pode reduzir um vasto campo estilístico, composto por camadas filosóficas profundas, à estética teatral naturalista, igualmente incorreto seria ignorar que as concepções acerca do que é verdadeiro na arte mudam conforme se estabelecem distintas relações entre teatro e sociedade, e cuja efetividade engendra percepções variadas acerca de sua função, seus alcances estéticos, pedagógicos, sociopolíticos e doutrinários. A concepção de verdade em cena – o que é, que tipo de verdade praticar, por que e como alcançá-la – se altera e assume formas variadas no confronto entre vida e arte, e produz interfaces distintas entre palco e plateia, teatro e meio social (MARINA, 2020).

“E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará” (João 8:32). Mas de qual verdade se fala quando se fala em verdade? A verdade aspirada por Stanislávski – a *verdade cênica* ligada à *experiência do vivo* – é de uma natureza muito distinta das verdades almejadas, por exemplo, pelos artistas Tadeusz Kantor e Bob Wilson, que só podem ser encontradas em um local distante do teatro dramático. A renúncia à identificação total do teatro épico brechtiano e as intenções ético-estéticas do teatro performativo possuem compromissos cênicos que pretendem superar, em maior ou menor grau, o drama tradicional. Logo, se há de se reconhecer complementariedades, é preciso também admitir que existem elementos do Sistema que podem não encontrar ressonância nos objetivos propostos por eles, uma vez que ambicionam

distintos modos de aparição da Verdade.

E para finalizar, nossa resposta à pergunta inicial: Sim, Stanislávski ainda “serve” para muita coisa, ainda que não sirva para tudo. Considerando a pluralidade da contemporaneidade teatral, o crucial na correta dimensionalidade das suas contribuições passa por um cuidado perscrutador – que prescinde de defesas ou rechaços apaixonados – capaz de distinguir distintos projetos ético-estéticos e a relação apropriada desses com princípios e metodologias de criação. Nessas bases, não basta apenas ensinar ao artista em formação teorias, métodos e técnicas de forma isolada, mas é preciso, simultaneamente, trabalhar em prol da consolidação de uma capacidade analítico-crítica ensejadora da faculdade de distinguir procedimentos criativos coerentes com o tipo de teatro e de *verdade cênica* almejados.

Referências Bibliográficas

CAVALIERE, A. O.; VÁSSINA, E. A Herança de Stanislávski no Teatro Norte-americano: Caminhos e Descaminhos. In: **Teatro Russo**: Literatura e Espetáculo. Cotia: Ateliê Editorial, 2011, p. 307-327.

CARVALHO, S. Stanislávski e a Formação do Ator. **Sala Preta**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 260-275, 2019. Disponível em: <<<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/160017>>>. Acesso em: 19 mai. 2022.

COSTA, I. C. Aproximação e Distanciamento - O Interesse de Brecht por Stanislávski. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 49-60, 2011. Disponível em: <<<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57074>>>. Acesso em: 17 jun. 2022.

FERÁL, J. Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <<<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>>. Acesso em: 19 mai. 2022.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

MARINA, H. O Teatro, É Verdade? Ponderações Sobre o Real na Cena Contemporânea. **Revista Brasileira de Estudos da Presença [online]**, 2020, v. 10, n. 1 Disponível em: <<<https://doi.org/10.1590/2237-266092337>>>. Acesso em: 12 mai. 2022.

MOSCHKOVICH, D. Reforma ou Revolução: Algumas Reflexões Sobre a Atualidade do Sistema de Stanislávski. In: PIACENTINI, N.; FÁVARI, P. **Stanislávski Revivido**. São Paulo: Giostri, 2014, p. 75-80.

PAVIS, P. **A Encenação Contemporânea**: Origens, Tendências, Perspectivas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RODRIGUES, M. A. Não Fosse a Incongruência nas Idades e uma ou Outra Questão Referente às Diferenças nas Línguas, Qualquer um Poderia Jurar que Stanislávski Era Brechtiano. In: PIACENTINI, N.; FÁVARI, P. **Stanislávski Revivido**. São Paulo: Giostri, 2014, p. 57-64.

ROUBINE, J.J. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

VÁSSINA, E. O Legado de Stanislávski ao Ator Contemporâneo. **Caderno de Registro Macu (Pesquisa)**, Edição n. 16, 1º Semestre, 2020, p. 16-19. ■

Stanislávski em 1927: O melodrama no império dos soviets¹

POR ROBSON CORRÊA DE CAMARGO²

*Conhecer a flor é
tornar-se flor,
ser flor,
florescer flor
e deleitar-se tanto com o sol
como com a chuva...*

(SUZUKI, D.

Zen Budismo e Psicanálise

SP: Cultrix, 1979)

É muito conhecida a atuação de Stanislávski na cena do pujante e desafiador naturalismo do final do século XIX. *A Gaivota* – apresentada em 1898, na versão do Teatro de Arte de Moscou (TAM), depois de fracasso em 1896, no Alexandrinsky Theatre de Vera Komissarzhevskaya –; *Tio Vania*, de 1899; *as Três Irmãs*, em 1901 e o *Jardim das Cerejeiras*, de 1903, todas escritas por Anton Tchékhov (1860-1904), marcaram fortemente as produções do TAM. Cabe lembrar, um teatro de

repertório, onde suas montagens não apenas atravessavam os anos, como faziam giras pela Rússia e fora do país. Há ainda que se perceber que, num tempo de primeiros passos do cinema e da fotografia, a reprodução da realidade na cena teatral, ou o engarrafar da realidade pela arte, estavam na ordem do dia. Entretanto, não seria por muito tempo, pois a garrafa iria explodir em muitos cacos.

Pouco tempo depois, Stanislávski e o seu Teatro de Arte iriam se dirigir a polos diferentes, agora nas trilhas do simbolismo, do metafórico e do simbólico, seja com as experiências experimentais fracassadas com Meierhold no Teatro-Studio, seja com *L'Oiseau Bleu de Maeterlinck*, estreado em 30 de setembro de 1908, ou entre 1909 e 1911, ou ainda com o inglês Edward Gordon Craig e seu *Hamlet*, de William Shakespeare. Encenação, essa de vanguarda que se tornará um marco no teatro do século XX. Para conhecer mais sobre essa aventura experimental aconselho a leitura atenta da dissertação de mestrado em *Performances em Hamlet: textualidades, teatralidades e liminaridades*, de Edlúcia Robélia Oliveira de Barros, de 2015³.

Pouca gente fala de uma outra vertente inovadora, Stanislávski e o melodrama. Konstantin Stanislávski era um artista que procurava superar limites e não devemos – não podemos – enqua-

1. Este trabalho é fruto das reflexões que o autor tem desenvolvido sobre o teatro e o melodrama, veja-se: *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas feiras*. Editora Fi, e-book gratuito, 2020. <https://www.editorafi.org/065gestual>.

2. Doutor em teatro (ECA/USP 2005). Idealizador e fundador do Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da UFG (2011, Mestrado e Doutorado). Encenador e crítico de teatro, coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais e o Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance (UFG). Outras publicações em: https://www.researchgate.net/profile/Robson_Camargo e <https://orcid.org/0000-0003-3740-4722>

3. Acesso em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5950>. UFG/PPGPC.

drá-lo, aprisioná-lo, nem ao seu sistema de atuação, a uma corrente estética determinada, como ainda querem alguns. Vamos então agora avançar alguns anos em direção a essa face pouco conhecida de Stanislávski.

Vamos nos deslocar para a Rússia no tempo dos soviéticos. Melhor, nos exatos dez anos após a revolução que mudaria os contornos do século XX. Erroneamente, na tentativa de entender a interpretação do diretor e de sua poética, muitos têm dito que sua nova “técnica” procurava ir contra a interpretação do melodrama do século XIX, o que é um equívoco. O melodrama sim, era useiro e vezeiro nos palcos europeus dos séculos XIX e XX, em espetáculos de grande ou baixa qualidade, mas Stanislávski está se dirigindo ao teatro de clichês e não a determinado gênero. Há, como se sabe, o bom e o mau melodrama, a boa e a má interpretação.

Os detalhados contornos do melodrama e de suas técnicas vivas, como espetáculo e escola de atores e atrizes, podem sim ser percebidos pelos ensaios de um melodrama do qual participou este que é o mais conhecido teórico e prático teatral russo, Stanislávski. Em 1927, a montagem de um melodrama pelo Teatro de Arte de Moscou não reconstruiu o que podia ser considerado um gênero esquecido e superado pela história, mas sim um ato presente e marcante na história teatral russa e sobretudo nos tempos pós-revolucionários.

Durante todo o século XIX, na Rússia,

em sua intensa vida teatral, o melodrama esteve sempre presente em seus palcos, assim como em toda Europa. Este fenômeno, através do processo dinâmico proporcionado pela Revolução de Outubro, nos leva a importante reflexão a respeito dos desígnios do melodrama no século seguinte. A atividade teatral melodramática foi intensa também no início século XX e, sobretudo, durante o vigoroso período revolucionário de 1917-29, quando surgiram distintas proposições e estilos de teatro profissional, que irão de Meierhold a Stanislávski, do espetáculo teatral tradicional às monumentais festas-espetáculo comemorativas, realizadas com centenas de atores. Surgem, na URSS, dezenas de milhares de grupos dramáticos nas usinas, escolas e grêmios distintos, formados, em especial, por amadores. Esses grupos amadores e profissionais exerciam uma prática teatral com as massas, usando o melodrama como um de seus principais estilos. Como descreve Silvana Garcia:

No repertório dos inúmeros grupos que atuam excursionando pelas cidades e fronts, convivem o *melodrama* – agora tingido de vermelho pela mensagem comunista; as *montagens de textos e poesias* e todas as versões imagináveis de *manifestações corais* (recitação, canto e dança); os esquetes e as cenas curtas inspiradas no *cabaré literário* e nas tradições do *Teatro de Feira* [...] (GARCIA, 1987, p. 22 – grifos do autor).

Essas manifestações teatrais tinham um grande suporte dos dirigentes do Estado Soviético. Em 4 de julho de 1923, Trotsky escrevia no Pravda que a luta necessária contra o “burocratismo estatal” aliava-se a outras tarefas fundamentais: a reconstrução econômica e a elevação do nível cultural das massas.

Para o líder soviético, o espetáculo, teatral ou cinematográfico, devia desempenhar um papel importante no esforço para tirar o trabalhador, tanto da bebida como do ritual religioso, ou seja, tratava-se de armar o ritual dionisíaco-teatral e, mais ainda, o poder educativo do teatro contra o “ópio” da bebida e da religião. Vejamos seus argumentos:

A afeição dos homens ao teatro – ver e ouvir algo novo brilhante, que os tire do ordinário – é muito forte, indestrutível e insaciável desde a infância até a idade avançada. Para que as amplas massas renunciem ao formalismo, ao ritual da vida diária, não basta propaganda anti-religiosa. (TROTSKY, 1978, p. 126-127).

Assim, em 1927, a montagem do melodrama pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) não reconstruía um gênero esquecido e superado pela história, mas um teatro presente e marcante na história teatral russa e sobretudo nos tempos pós-revolucionários. Vejamos outros exemplos, para que se entenda seu entorno.

O melodrama não era novo mesmo para o TAM, pois, antes da revolução de 1917, em 1914, a companhia encenou uma adaptação de Char-

les Dickens (1812-1870) *The Cricket on the Earth* (*O Cricket na Terra*) adaptado e dirigido por Boris Sushkevich, e apresentado no primeiro estúdio do Teatro de Arte de Moscou. Nos papéis principais, estavam Leopold Sulerjítiski como comendador, Mikhail Tchékhov que, após a metade da década de 1920, tornar-se-ia um dos grandes divulgadores do método de interpretação de Stanislávski nos Estados Unidos da América (EUA), no papel de Caleb Plummer e Evguéni Vakhtângov, um dos importantes diretores de teatro russo, interpretando Tackleton. Esta produção manteve-se como uma das mais populares do TAM até 1920, viajando por toda a União Soviética e por muitos países da Europa (GEROULD, 1980, p.77-78), apresentado como parte do repertório do TAM.

O melodrama estava tão em voga na Rússia pós-revolução que, em janeiro de 1919, o Comissário da Educação (um cargo que equivaleria ao de ministro), Anatoli Lunatcharski, publica um artigo de muita repercussão: “Que espécie de melodrama nós precisamos?”. Em suas linhas escrevia que o melodrama como teatro seria *superior a outros gêneros dramáticos*, porque está “livre do retrato quase fotográfico da vida cotidiana” e das “minúcias psicológicas” que não funcionam no palco e requerem uma “transição pronunciada de um teatro para as massas, para um teatro intimista” (GEROULD, 1980, p.78-79 – grifo do autor).

Para Lunatcharski, o melodramaturgo necessita tomar partido contra e a favor, e não apenas o melodrama, mas o mundo precisava ser polarizado, pois, “ao menos quando escreve”, o dramaturgo deveria colocar de lado dúvidas e ceticismos, porque o palco não é lugar para isso. O ministro

terminava mencionando ser o melodrama superior ao drama simbolista e à tragédia (GEROULD, 1980, p.78-79).

A *intelligentzia* russa sempre teve fascínio pelo melodrama. Em 1908, o grande romancista Maksim Gorki achava que o gênero apontava “a futura direção do teatro russo”. Em 1910, antes da citada revolução, em uma carta ao diretor do Primeiro Studio do Teatro de Arte de Moscou, Leopold Sulerjitski, Gorki voltaria a ideia: “Tenho pensado sobre o melodrama, mas um melodrama de tipo especial. Eu considero o melodrama a mais genuína necessidade de nosso tempo e da Rússia” (GEROULD, 1978, p. 39).

Esta não era uma forma russa de ver o melodrama, o francês Romain Rolland, ideólogo do Teatro do Povo (1903, publicado na Rússia em 1908), afirmou que o melodrama seria o teatro do futuro e Lunatcharski afirmava ser a mais alta forma de teatro.

Entre os revolucionários, a admiração pelo melodrama era tanta que, em 28 de fevereiro de 1919, aparece um artigo em Zhizn' Iskusstva anunciando um concurso de melodramas, apoiado pela Seção Teatral do Comissariado da Educação. As regras eram as seguintes: as peças deveriam ser em quatro atos e a escolha da época histórica e nacional seria deixada a cargo dos autores.

Sim, havia certa compreensão maniqueísta do melodrama por parte dessas autoridades, sinal dos tempos, pois vemos que seu edital exigia estranhamente, além de músicas bonitas, coplas rimadas, duetos etc., que o autor devia deixar claro e explícito suas “simpatias e antipatias” em relação às personagens. Entre os jurados, esta-

vam personagens centrais da vida cultural russa, como Gorki e Lunatcharski (GEROULD, 1978, p. 34). Infelizmente, o concurso não teve o primeiro prêmio, pois, segundo seus organizadores, as peças eram “puras descrições da vida cotidiana”, em sua maioria.

A questão não era simples, na época, Gorki não se mostrava impaciente apenas com o realismo, também não suportava “peças de propaganda”. Gerould destaca que, o período de 1918 a 1928, podia ser considerado a década do melodrama na Rússia (GEROULD, 1978, p. 38- 40). Gorki, Lunatcharski e o poeta Blok haviam tentado formar uma companhia teatral em 1918: o Teatro Dramático do Bolchói, que procurava um estilo distante do realista, totalmente melodramático, tendo como slogan “teatro heroico para um povo heroico” e o estilo de atuação que buscava era, atenção, grandioso e romântico com gestos largos, expressivos, falando diretamente às massas sobre tirania e opressão (GEROULD, 1978, p. 40).

A influência estrangeira e, predominantemente, francesa na arte e no teatro da Rússia foi anterior a existência histórica do melodrama francês, após a Revolução Francesa, e havia começado na época de Pedro, o Grande (1682-1725), que foi o primeiro Czar a procurar uma conexão com o chamado mundo ocidental. Catarina, a Grande, Imperatriz da Rússia de 1762 a 1796, também realizou um grande esforço para importar os princípios e práticas do iluminismo europeu. E, assim, a ópera cômica italiana e a francesa tornaram-se o passatempo favorito das cortes russas. Isso demonstra que, mesmo na Rússia, naqueles tempos pré-comunicação de massa, os padrões modelares da

arte teatral que se exibiam na França, mostravam-se dominantes, o que explica, de certa forma, também a introdução do melodrama em todos os seus palcos.

A grande tradição teatral russa construiu-se em constante comunicação ou diálogo com as chamadas formas artísticas ocidentais. Esta relação sofreria uma mudança de qualidade no início do século XX, justamente com a Revolução Russa de 1917, quando a Rússia soviética começaria a exportar estéticas, normas e produtos artísticos, período no qual o melodrama exerceria um papel central no desenvolvimento do jovem experimentalismo artístico-soviético.

O melodrama teatral, nascido durante o processo da Revolução Francesa, encontrou sua idade madura no início do século XX, como parte de dois processos fundamentais que suportam a arte teatral russa. O primeiro, político, nos dez primeiros anos da Revolução Russa, desenvolveu-se como *parte de um experimentalismo artístico de massas*, que tomou de assalto todas as formas artísticas precedentes, utilizando e reelaborando velhas e novas formas. Dentre estas, certamente, sobressaíram-se aquelas que conseguiram estabelecer um diálogo com amplas camadas da população. Frente à sua estrutura amalgamada, o melodrama iria amoldar-se positivamente nesse processo.

O segundo, no desenvolvimento da narrativa, pois seu estilo quase fantástico e *antinaturalista*, potencializaria a narrativa cinematográfica em seus primeiros passos. Essa nova possibilidade técnica de produção colocaria o melodrama em

diálogo constante com uma massa humana nunca dantes imaginada. Na década de 1920, o cinema mudo foi a tela privilegiada do melodrama.

Este é o gênero que se desenvolve a partir das revoluções, francesa, inglesa ou russa, burguesa ou proletária, econômica ou social. Ao ser colocado em constante contato com essas plateias, podemos acompanhar o desenvolvimento de elementos que o constituem. Como estamos vendo, trata-se de um gênero proteico. Proteus, de primeiro, deus dos rios e oceanos, que muda como a água, adaptando-se, tomando a forma e preenchendo seus recipientes. Proteus, o que muda, dependendo de seu contorno.

Contrariamente, ao que se poderia pensar, as principais figuras e tendências do teatro russo e soviético confrontam-se com o gênero. Ao nos dirigirmos à sua prática cotidiana, na versão dos palcos e debates públicos moscovitas, poderemos acompanhar melhor a evolução de sua essência e estilo.

Como veremos, no assim chamado mais oriental dos países ocidentais, o assalto aos céus feito pelos bolcheviques veio trazer sua conta à tradição melodramática, aprofundando e dinamizando a relação do teatro e da teatralidade em um tempo de plena formação cinematográfica. Não é à toa que grandes figuras do cinema mudo, como Charlie Chaplin, Buster Keaton, David Griffith, fundamentais no desenvolvimento do cinema como lugar de ver e ouvir histórias, tiveram prévia carreira teatral e experiência melodramática. Seus filmes exalam o melhor melodrama.

O diálogo com a forma melodramática russa

dar-se-á também em um estágio teórico de produção profunda, como veremos, na contribuição dos chamados formalistas russos, assim como na elaboração da produção teatral, enquanto duraram os átimos de liberdade no processo da revolução vermelha, até o pleno estabelecimento do “realismo” absoluto, imposto pelo terror stalinista na década de 1930.

O ator, o diretor e o leitor do melodrama

Com as anotações dos ensaios realizados por Stanislávski para a montagem de um melodrama, feitas pelo diretor do espetáculo, Nikolai Gorchakov, podemos acompanhar o trabalho de construção das personagens como foi realizado pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 1927, uma das principais companhias do século XX.

Assim, pela encenação desse melodrama poderemos seguir o processo de tradução viva para a linguagem oral e tridimensional realizada pelo teatro. Mostrar assim o processo do melodrama por intermédio da composição dos atores, para que, então, possamos cotejá-lo com as principais questões que lhe foram imputadas pelos teóricos do melodrama literário. Graças às anotações de ensaio de Gorchakov, podemos acompanhar o trabalho de direção do melodrama na versão Stanislávski. O melhor melodrama.

No período em que Stanislávski auxiliava na montagem do melodrama *As Irmãs Gérard*, apresentado em outubro de 1927, no palco menor do Teatro de Arte de Moscou, encontramos ainda no final do amplo processo de busca de formas artísticas “revolucionárias” abertas desde 1917.

Muitas vezes, esse processo inspirava-se no melodrama, no teatro de feira e, mesmo, na exibição de filmes norte-americanos, como veremos, a seguir.

A partir de 1928, o realismo socialista e o terror introduzem-se rapidamente na URSS e, paulatinamente, serão silenciados os caminhos alternativos da arte e seus pregoeiros, assim como serão contidas as influências externas, estimuladas pelo “internacionalismo proletário”. Em 1927, a teatralidade melodramática e seu domínio das técnicas do palco ainda eram permitidos, podendo exercer fascínio público nos teatros russos.

Não se assustem, Stanislávski sim ficou conhecido erroneamente como ativador do teatro emocional e ligado ao teatro naturalista, entretanto, o mestre foi encenador de óperas e peças simbolistas, importante conhecedor e diretor de operetas, vaudevilles e melodramas. Aqueles que carregam este lugar comum, estranhariam uma orientação como a dada, em 1925, pelo diretor russo, durante o ensaio dos atores de *Sinitchkin*, um vaudeville: “Vocês devem falar o texto no ritmo da melodia, mas dizê-lo e pronunciá-lo como no drama, revelando seu relacionamento com as palavras *sem emoção*”, e o sábio encenador concluiu: “use a técnica do aparte” (GORCHAKOV, 1954, p. 230 - grifo do autor).

Alguns pensariam em um momento brechtiano do grande diretor, não foi, o aparte era um procedimento comum em muitos dos gêneros teatrais do século XIX, dentre eles, o melodrama.

Para a operação que ora realizamos, vamos nos deter no processo de ensaio do melodrama histórico *As Irmãs Gérard*, escrito por Vladimir

Mass e dirigido por Nikolai Gorchakov, que é uma adaptação de dois outros textos, *Dois Órfãos* de Adolphe D'Ennery e Eugène Cormon e da versão cinematográfica de D. W. Griffith, *Órphans of the Storm* (*Órfãos da Tempestade*) de 1921, com Lilian e Dorothy Gish nos papéis principais, projetado nas telas da URSS, em 1925.

Nessa montagem estreada em 29 de outubro de 1927, Stanislávski será conselheiro e ensaiador dos atores. Mas, o autor desse melodrama histórico, famoso parodista, colocará o centro de sua história em um conflito entre a aristocracia e os famintos e descontentes da França de Luís XV.

Na época, jovens diretores do Teatro de Arte de Moscou estavam começando a realizar produções próprias, como parte de sua formação. Inicialmente, Gorchakov pretendia, nesse experimento, transformar esse melodrama em uma peça "histórico-realista", eliminando, assim, o que achava ser as convenções do melodrama e de seu *pathos* e incluindo música na encenação. Na verdade, tentava evitar as convenções do que achava que seria o melodrama, a que Stanislávski enfaticamente opor-se-á, dedicando-se a explicitar, aos diretores, as importantes convenções do gênero. E é por isso que essas anotações são muito úteis.

Para que entendamos uma das discussões que faz pano de fundo a esta montagem na URSS, o trabalho do cineasta norte-americano, D. W. Griffith, mesmo tendo sido apresentado amplamente nos cinemas da URSS, tinha como objetivo, segundo o autor-diretor, "ser uma propaganda anti-bolchevique que mostraria os perigos do governo das massas".

A encenação de *As Irmãs Gérard* foi reestruturada em sentido inverso, como pró-revolucionária, embora tenha sido criticada como inapropriada por alguns, não pela história contada, mas por ir contra determinada tradição realista de interpretação. A montagem tomou três vezes mais tempo de preparação que o usual nas produções do TAM – praticamente um ano. Outro aspecto desse trabalho que nos interessa diretamente é a interpretação dos atores na construção de cena, pois, por meio dos diálogos estimulados por Stanislávski, ficará clara a composição do trabalho do ator em uma peça melodramática.

Ao iniciar o processo de ensaio desse melodrama, Stanislávski chamava os participantes para evitar as armadilhas que podem ser estabelecidas pelo próprio melodrama, e que poderiam dificultar a encenação e o trabalho de construção da personagem. A respeito da tentativa de suprimir o código melodramático da encenação, pretendido inicialmente pelo diretor Gorchakov, dizia Stanislávski sabiamente: "É mais difícil libertar um gênero de suas convenções tradicionais que um ator de seus clichês" (GORCHAKOV, 1954, p. 282).

Na interpretação dessa peça, o grande obstáculo que poderia surgir, estava implícito, não eram as convenções do melodrama a serem debatidas, mas o esquematismo na compreensão do texto e no trabalho do ator com a personagem.

Stanislávski sempre lutara contra o esquematismo e suas precauções acentuavam-se ao enfrentar um texto melodramático. Conforme o mestre russo, não podemos entender esquematicamente o melodrama. Acompanhemos esse pro-

cesso para perceber como a abordagem do melodrama, do ponto de vista do encenador russo, era avessa a qualquer simplificação.

Esse texto foi encenado aos completar dez anos da Revolução Russa, não por acaso, sua ação desenvolve-se na Paris também revolucionária de 1789. Conta a história de duas irmãs, Henrietta e Louisa que chegam do interior em uma carruagem. Elas devem encontrar seu tio Martain. Louisa é cega, mas espera uma operação restauradora de um médico da cidade. Infelizmente, quando as duas chegam, o tio não estava presente, pois dormia em um quarto no fundo de uma taberna, iniciando-se assim uma série de contratempos. É noite, Henrietta é raptada, separando-se das irmãs. A cega Louisa encontra Tia Frochard, uma mendiga profissional, que rouba crianças e jovens moças para iniciá-las em sua profissão.

Ao final da peça, começa a Revolução Francesa e a Bastilha será tomada pelo povo, e todos os nós dramáticos serão desfeitos, com as irmãs reencontrando-se, Louisa tem sua visão recuperada e Henrietta casa-se com Roget.

Podemos entender um pouco de Stanislávski, aos 64 anos de idade, por meio da montagem desse melodrama e um pouco de seu processo de preparação de atores nesse período. O encenador ressaltava, mostrando sua grande compreensão do melodrama, que esse era um gênero muito difícil de encenar, pois o diretor nos ensaios deveria “dirigir a peça para grandes ideias humanas”, testar tudo e jogar fora o que fosse apenas efeito, o que poderia perturbar a ideia central. “Trabalhem intensamente e não tenham medo de erros”, dizia.

E, mais importante, segundo seus próprios conselhos, que os atores deveriam *evitar o método de trabalho desenvolvido por ele*. (GORCHAKOV, 1954, p. 283 – grifo do autor). Caso tivessem problemas quanto à concentração, ao relacionamento entre eles ou à correta expressão de seu pensamento, característicos da preparação stanislavskiana, isto deveria ser trabalhado em ensaios separados.

Para Stanislávski, o melodrama exigia muita “liberdade nos ensaios”, evitando a sistematização comum em seu trabalho de formação. Os atores e atrizes deveriam ser levados a ensaiar sem autocontrole. Dizia: “ajude os atores a serem livres nos ensaios, ajude-os a trabalhar num estado criativo”. Para ele, era importante que os atores não fossem colocados em um banco de escola por um minuto sequer (GORCHAKOV, 1954, p. 283).

Stanislávski citava que o ator deverá estar presente nos ensaios apenas para criar seu papel, para *serem livres no ensaio e não para estudar o sistema*. O ator deve usar tanta iniciativa quanto possível. “Coloque os problemas certos e as perguntas certas, mas nunca os ensine”. Stanislávski sublinhava, falando contra os esquematismos no trabalho do ator: “Cada gênero solicita que seja feita uma abordagem especial do trabalho do diretor com o ator” (GORCHAKOV, 1954, p. 284). Inicie um trabalho de exploração com o ator para descobrir como a personagem vive e o que ela faz na situação diferente, apresentada pelo melodrama.

Segundo Stanislávski, para cada gênero teatral deveria haver uma abordagem diferente a ser realizada, não se podendo ficar preso a fórmulas de interpretação que se sobrepusessem a

qualquer texto e estilo. No melodrama “*a paixão sincera*” deve ser trazida em seu mais alto nível (GORCHAKOV, 1954, p. 284 – grifo do autor). Para Stanislávski o melodrama é *mais que excesso, é condensação, agregação*. Mais que excesso, vale a pena repetir as palavras do diretor russo, é *condensação e agregação*. Aí pode ser observado o entendimento profundo que possuía do melodrama, pois perceber-se apenas o melodrama como um excesso, um ponto que ultrapassa determinada forma representacional é, por mais que se tente recuperá-lo, na cena ou na análise estética, uma forma de não captar sua essência, na verdade de evitá-la. Aqui, certamente, estou me utilizando do mestre para contrapor com as análises que tentam caracterizar o melodrama como o modo do excesso (Peter Brooks) e entendendo, em seu modo de representação teatral, a melhor definição do que é o gênero.

Outra questão importante sobre a encenação do melodrama feita por Stanislávski é a respeito do papel do cômico no texto melodramático, o que revela uma das técnicas composicionais do gênero: “o drama deve tocar as bordas da comédia levemente e sutilmente”. Isto porque, no melodrama, as cenas dramáticas invariavelmente se alternam com as da comédia, de outra forma, “ninguém poderia suportá-lo” (GORCHAKOV, 1954, p. 284).

No melodrama, os heróis estão sempre sobrepondo dificuldades tremendas e sofrendo constantemente. Em 1927, quase uma década antes da publicação de seu primeiro livro sobre o método de interpretação (1936), o mestre russo já relatava

aquilo que tinha sido sempre importante em seu trabalho, as ações físicas dos atores na estruturação e composição da personagem do melodrama: “em melodrama, é extremamente importante interpretar nossas ações físicas verdadeiramente, expressivamente e interessantemente [...]” (GORCHAKOV, 1954, p. 300). Alguém notou que se fala em ações físicas?

Ao buscar desenvolver a interpretação do ator no melodrama, Stanislávski descreve um procedimento fundamental para que se compreenda como desenvolver no palco suas personagens e também seus efeitos cênicos. Algo que, na verdade, se torna a principal questão do melodrama, como procedimento estético.

Primeiro, ressaltava a necessidade de transmitir as ações das personagens “num caminho inesperado para a plateia (GORCHAKOV, 1954, p. 300). Mais que um procedimento gestado, apenas na história contada, o mestre russo aponta que este deveria ocorrer também na interpretação, fazendo-o o centro do *modus vivendi* melodramático. *A surpresa e a mudança constante são assim um aspecto central no modus operandi do melodrama*. O caminho inesperado a ser buscado já na interpretação.

Partindo dessa compreensão, percebe-se que esse *modus operandi* questiona frontalmente o caráter sem dimensão que poderia ser dado à personagem. O esquematismo da representação e da análise crítica têm acompanhado muitos estudos sobre o gênero, infelizmente. Uma personagem tipificada, comum em determinadas formas da comédia e da farsa, muito dificilmente leva a

plateia a um caminho inesperado, ao contrário, ela deve reificar essa dinâmica e aí está sua graça. Levar a personagem a caminhos inesperados.

Para me expressar de outra forma, a personagem do melodrama é polidimensional, construindo-se muitas vezes em direção oposta ao que caracteriza sua dinâmica e objetivos. As personagens-tipo são elementos que se estabelecem em contraste com as outras e consigo, na medida em que mudam a chave de sua interpretação.

Outro elemento importante que o diretor russo desvela é o procedimento da encenação e da interpretação que se incorporam ao texto melodramático, registrado pelas didascálias.

Gorchakov descreve que, ao ensaiar uma das cenas do texto – aquela em que a personagem Tio Martin é sorrateiramente colocada para dormir com algum sonífero –, os atores não conseguiram realizá-la a contento, mesmo após ensaiarem repetidamente, sem muito sucesso, procurando seguir as rubricas do texto.

Ao tentar auxiliar a resolução de tal cena, Stanislávski chama a atenção dos atores para as indicações da mesma: estes escritos entre parênteses, eles revelam aos atores soviéticos, esta descrição de como colocar o sonífero no copo do outro, está aí porque “os dois atores que interpretaram a cena originalmente o fizeram tão bem que se acabou tornando parte da montagem inserida no texto” (GORCHAKOV, 1954, p. 302).

A questão colocada ao leitor-intérprete, segundo Stanislávski, é que ao tentar realizar essas marcações, seguindo apenas o texto, o ator fez “de maneira banal” e descritiva as ações anotadas,

tornando-as sem importância.

A dificuldade de encená-la devia-se à incompreensão dos atores daquela cena e não do texto original; eles deveriam achar o jogo adequado aos dois, na cena, em que o sonífero deve ser colocado sem que um dos atores o veja. Este jogo deve ser claro para a plateia, não sendo apenas uma marca que uma das personagens tenta iludir a outra, mas com olhares, desconfianças ou acasos que impeçam a resolução automática do problema.

Conforme reporta o diretor russo, em cada teatro que se remontava o melodrama, o ator deveria compor as suas marcas de maneira particular. A tradição do melodrama, conforme nos informa Stanislávski, deixa completa liberdade ao ator para que ele transmita as ações físicas naturalmente, mantendo-se dentro da lógica e dos conflitos da peça (GORCHAKOV, 1954, p. 303).

Stanislávski acrescenta a necessidade de muito improviso e jogo na construção das cenas entre as personagens do melodrama, não, necessariamente, seguindo fielmente as rubricas do texto, pois elas pertencem a determinado jogo resultante do trabalho dos atores dentro do processo de construção de uma encenação prévia, na elaboração de uma ação física verdadeira pertencente àquela montagem.

Para a reencenação do texto do melodrama, para a recuperação desses momentos estabelecidos pelos atores-encenadores originais, seria necessária muita improvisação nos ensaios para a reconstrução do texto espetacular melodramático, o que na visão de Konstantin Stanislávski, *não*

seria permitido num texto de Ibsen ou Dostoievski. O trabalho de construção da gestualidade de cada cena, realizado nos ensaios, sofreria uma redução ou síntese pelo diretor em sua fase final, pois na sistematização final para apresentação do espetáculo à plateia, o tempo e o diálogo das cenas “devem ser muito rápidos” (GORCHAKOV, 1954, p. 306). Há, no melodrama, uma aproximação ao tempo mais rápido da comédia.

O diretor deveria adequar ou buscar na gestualidade dos atores, as ações físicas que melhor se adequassem aos atores daquela nova montagem, na busca da melhor linguagem e jogo cênico do melodrama, representado com a nova conformação dos atores. Estes deveriam construir sua cena exercitando com improviso as cenas ou partes delas, não necessariamente seguindo as rubricas do texto, mas, procurando ações físicas que fossem verdadeiras. Como podemos perceber, nesta leitura feita do melodrama pelo encenador russo, a preocupação na montagem e a realização do espetáculo melodramático não era apenas seguir um jogo esquemático de reconstrução. Ao contrário, temos de volta o procedimento usual de interpretação nos textos da *commedia dell'arte*, que partiam de um esquema a ser desenvolvido e completado pelos atores em sua nova apresentação.

Ao contrário do que se pensa atualmente sobre o gênero, como afirma Stanislávski, o melodrama “não tolera o convencional” (GORCHAKOV, 1954, p. 306). Melodrama é “vida condensada”, o que o joga no terreno da síntese como linguagem,

dispensando o detalhamento que exigiria, por exemplo, uma cena naturalista.

A respeito das pausas cênicas. No *mie* e nos *tableaux* melodramáticos, acrescenta Stanislávski, o diretor deveria permiti-los somente para um verdadeiro efeito e os possibilitar apenas ao ator que pudesse carregar esta pausa convincentemente. Quando a audiência vê o melodrama, deve estar absolutamente convencida de que aquilo visto no palco também poderia acontecer na vida real. Há uma noção de realidade a ser alcançada, mas não necessariamente a da percepção estética realista.

O melodrama pode enquadrar-se assim em uma preocupação de mimese do real, mas caminhando no sentido da síntese e não do detalhamento que se conformou com o naturalismo e o realismo. Para Stanislávski, “as convenções teatrais são impossíveis no melodrama” (GORCHAKOV, 1954, p. 307), ou assim, a convenção da teatralidade melodramática realiza-se com a construção da ilusão da realidade em cena, numa forma sintética e intensa, não se permitindo romper os limites da ilusão do real.

Conforme Stanislávski cita, a plateia necessita acreditar, ver no que se exhibe no palco melodramático, precisa crer que realmente pode acontecer o mesmo em sua vida cotidiana, só assim será tocada e “rirá ou chorará sobre qualquer coisa que estiver acontecendo em cena” (GORCHAKOV, 1954, p. 306).

É interessante perceber que Stanislávski compreende a construção do riso melodramático como parte do ensaio e da construção da peça

melodramática, embora a clareza de suas ideias e de seu método de trabalho necessariamente nos leve a pensar que os procedimentos que ele elabora para a arte do ator no melodrama não podem e não devem ser sorvidos apenas dentro desse estilo e podem e devem servir a outras estéticas. Considera que a produção do riso é resultado da “reação de uma audiência que está sendo levada pelo espetáculo, ou seja, o riso deve ser promovido por uma personagem ou situação, não por um truque, um efeito” (GORCHAKOV, 1954, p. 307).

Assim, quando a peça está sendo realizada frente à plateia, os truques que, porventura, houver, deverão ser partes da peça e tão bem justificados que “a plateia não se preocupe com eles”. Quando a peça estiver sendo executada, os truques devem estar “contidos na peça” (GORCHAKOV, 1954, p. 306).

O olhar sem palavras: a presença cênica

Em outro ensaio – que selecionamos por deixar evidente as questões de método de interpretação do melodrama – Stanislávski solicita que os atores realizem uma cena sem palavras: “Fale o texto somente com os seus olhos. Não pronuncie uma palavra, diga seu texto a você mesmo. Faça suas ações físicas como se você estivesse falando suas linhas em voz alta” (GORCHAKOV, 1954, p. 314).

Em outra oportunidade, ainda trabalhando sobre a expressão gestual nos ensaios do melodrama *As Irmãs Gérard*, Stanislávski sugere que os atores se conduzam como se estivessem em uma casa em frente a uma janela, sem escutar nada,

observando a conversa entre uma jovem e um senhor de meia-idade. Para entender o que se passava, os atores deveriam se concentrar nos olhos da garota e de seu acompanhante (GORCHAKOV, 1954, p. 315).

Stanislávski procurava consertar, por meio do melodrama, um grande equívoco de muitos atores ocidentais. Atores, conforme descreve o mestre, supõem que “apenas devem abrir suas bocas e dizer o texto alto” pensando, assim, que estão atuando (GORCHAKOV, 1954, p. 318).

Contra essa tendência, aprofundava a descrição da atuação melodramática: você precisa “ganhar o direito de abrir sua boca e dizer as palavras de sua personagem”. Ao contracenar, “a primeira regra”, que deveria ser seguida pelo ator no diálogo deveria ser a “ilimitada atenção ao seu parceiro”. Pois, no melodrama, tudo deve ser preenchido com pensamentos e significados, a língua deve se portar como se estivesse “amarrada” e, apenas, “os olhos falam” (GORCHAKOV, 1954, p. 318). Antes de escrever seu primeiro livro sobre a técnica do ator, Stanislávski já pensava no teatro como expressão do trabalho físico.

Em outro ensaio, numa atitude antinaturalista, Stanislávski sugere, como cenário, a construção de uma carruagem ilusória ou de parte dela que aparecesse em uma cena. Aí vemos o seguinte conselho dado aos atores, no qual se percebe a compreensão profunda do código melodramático, como mimese de seus processos cênicos e no qual, por incrível que pareça aos mais desavisados, Stanislávski verbera contra o naturalismo e

mostra-se consciente dos procedimentos revelados:

Eu quero lembrá-lo da regra fundamental do teatro: estabeleça detalhes verdadeiros, precisos e típicos para que a plateia tenha um sentido de totalidade, por causa da especial habilidade de imaginar, e de se completar na imaginação o que você sugeriu. Mas o detalhe deve ser característico e típico do que você queira que a plateia veja. *Esta é a causa pela qual o naturalismo envenenou o teatro.* O naturalismo suprime a audiência de seu principal prazer e da sua maior satisfação, de criar com o ator e completar em sua própria imaginação o que o ator, o diretor e o cenógrafo sugerem com as técnicas teatrais (GORCHAKOV, 1954, p. 333 - grifos do autor).

Assim, observa-se o entendimento do mestre das qualidades teatrais e sua falta de apego ao naturalismo e podemos mostrar que seu método de trabalho não se prende a uma determinada corrente estética, como alguns o compreendem.

Nos seguidos ensaios, nos quais Stanislávski trabalhava cada ator, nota-se a dimensão que buscava em cada personagem. Conversando com o ator Ershov, que interpretava o vilão Conde de Lenier, os conselhos do velho mestre no ensaio são profundos. É central a composição da gestualidade, do diálogo interior e do olhar a ser desenvolvido pelo ator do melodrama. Podemos perceber a

grandeza não apenas do melodrama, mas, de um grande encenador.

Ershov está certo ao não interpretar o Conde de Lenier, como um vilão em sua primeira aparência. [...] Eu sei que é muito difícil sentar-se sem movimento, sem mesmo um leve gesto de mãos, quando você está queimando por dentro e somente seus olhos podem expressar isto. Mas todos os grandes atores que interpretaram o melodrama, conseguiram isto com perfeição. Eles desenvolveram a arte do *diálogo interior*. (GORCHAKOV, 1954, p. 295 – grifo do autor).

Em outro trecho, Stanislávski acentua a importância no trabalho do ator melodramático, de suas qualidades e das particularidades do trabalho do ator na *escritura* desses textos.

Sobre o ator que atua no melodrama, eles são sempre atores de primeira linha, ocupando a mais alta posição na companhia. Um ator medíocre não pode atuar no melodrama. No melodrama, atores têm que usar muito de si mesmo, e o ator medíocre, sem uma personalidade viva, *não tem nada a acrescentar ao papel*. Autores de melodrama sempre têm um determinado ator em mente (GORCHAKOV, 1954, p. 295 - grifo do autor).

Novamente no diálogo com outro ator, Raye-

vsky, podemos observar a intensa e proposital manipulação dos signos teatrais melodramáticos pelos atores, a habilidade na procura da surpresa como elemento da construção do espetáculo e a busca da ilusão cênica, tentando fugir do limitado naturalismo.

O caminho que você está desenvolvendo com sua personagem, era fazê-la sentimental e doce. Estas são más qualidades através das quais péssimos atores são famosos no melodrama. Um grande ator melodramático deve jogar escondido e explorar o tema da peça. Ele deve levar a audiência tão longe quanto possa na direção oposta de seu real caráter (GORCHAKOV, 1954, p. 294).

Esse elemento é de importância suprema na construção da interpretação melodramática, os grandes atores do cinema utilizam-no, e isso torna sua atuação ímpar. Um dos exemplos que me vêm imediatamente à mente é o ator Anthony Hopkins interpretando Hannibal, um repugnante assassino serial, um vilão típico que mata e devora literalmente suas vítimas. Hopkins porta-se no filme ao contrário do que se poderia esperar, com extrema doçura e a leveza de um elegante, delicado e contido *gentleman* inglês tomando seu chá às cinco da tarde. Esse fator surpresa na interpretação, de reversão nas expectativas do público, acentua o caráter do vilão, tornando-o uma espécie suprema de vilão que se imprime na mente do público. Não

um louco e desesperado canibal, mas alguém com supremo e refinado prazer por aquilo que mais se delicia, em comer suas vítimas vivas.

Neste viés, Gerould e Przybos afirmam que o melodrama, pelo poder da ênfase, arremessa suas personagens ora numa tristeza infinita, ora numa alegria sem medida, sendo suas paixões ilimitadas. Desse modo, admitem a aplicação de elementos grotescos de composição, ao unificar os elementos contrastantes em seu expressivo desenho cênico.

Como afirmam os autores citados, esta forma leva o melodrama a uma maneira variada e numerosa de composição. Pode ser dito que a unidade dramática que se forma, seu princípio único e geral, é o da revelação dos distintos elementos da teatralidade, ricamente mantidos em forma contrastante, pois as personagens são de modo constante diferenciadas. Esse contraste é unificado pelo poder da síntese e do ritmo cênico, pela relação entre as diferentes personagens e entre as distintas características que uma mesma personagem pode assumir, reestruturando, assim, seu caráter anterior.

No melodrama, o único aspecto impossível, e nisto concordam Stanislávski e Gerould, é a maneira ordinária de interpretar (GEROULD & PRZYBOS, 1980, p. 81).

Ao discutir o trabalho da atriz que interpretava Tia Frochard – a mendiga que roubava crianças e adolescentes para iniciá-las em sua profissão –, dizia o encenador russo: “ninguém deve suspeitar de sua ocupação, ao contrário, todo mundo deve

suspeitar que ela é uma santa”, sua verdadeira face será mostrada apenas, quando estiver só em casa. As personagens devem surgir como resultado de suas ações, de seus atos, “você deve enganar a audiência”. (GORCHAKOV, 1954, p. 293).

Durante esses ensaios, uma das atrizes pergunta a respeito da situação do melodrama, o que permite que percebamos, na resposta do mestre encenador, o melodrama como projeto de encenação, a existência de um texto em que as rubricas compõem um modelo de encenação para as outras companhias.

Um melodrama famoso é criado apenas uma vez. (...) o nascimento do melodrama sempre depende de grandes atores e da mais elaborada das produções. A primeira produção é sempre caríssima, quando esta é executada magnificamente, outros teatros no mundo copiam. Atores em diferentes teatros atuam, imitando o que eles ouviram das outras atuações feitas pelos grandes atores. Os diretores imitam todos os planos e sets das ideias do palco destas montagens. Vocês irão notar que sempre existem notas dos diretores e planos em todos os textos do melodrama. Pixérécourt introduziu isto. Eu tenho um de seus textos, onde há detalhadas instruções, planos e desenhos dos cenários (GORCHAKOV, 1954, p. 296).

Em outro ensaio, em que se aperfeiçoava a

interpretação de uma das personagens do papel-título, a cega Louise, tentou-se reproduzir a situação de abandono nas cenas iniciais na estação, colocando a atriz em plena escuridão no palco.

De acordo com as anotações do diretor, Stanislávski preocupava-se em estabelecer que a atriz estivesse frente a uma ação inesperada e, assim, o ator não deveria estar preparado ao que acontecesse; seu trabalho era, para que a atriz atuasse como se não conhecesse realmente o lugar e, na realidade, estivesse procurando, não interpretando um cego; que a voz estivesse sufocada e suplicante; que a cegueira fosse entendida pela atriz “como um sentimento interior e não um defeito externo” (GORCHAKOV, 1954, p. 299).

Aí podemos perceber como o diretor tenta estabelecer a todo momento a intensa vivência do aqui e agora do palco. Para que a surpresa melodramática se estabeleça, é preciso que a vida que corre no palco pela veia das atrizes e atores, seja presente e não elaborada, construída mentalmente. Não há presença nem surpresa cênica, sem que as personagens vivam realmente como se estivessem frente à ação cênica pela primeira vez.

Podemos perceber o tratamento de outro elemento tão caro ao gênero, na encenação desse melodrama russo, a música. Quando Stanislávski e Gorchakov discutiam sobre a música a ser utilizada no espetáculo, o mestre sublinhava:

Geralmente, a música é colocada no melodrama para criar um estado de espírito para o ator, preparando-o para as cenas de gran-

de emoção. Eu não penso que você precise desta espécie de música neste melodrama. [...] Não se esqueça da variedade. Algumas vezes, você pode aflorar a intensidade de uma cena dramática com música numa forma de contraste. Numa determinada cena, você pode ter uma música leve, claro, não tão leve, mas um compositor experiente saberá o que eu quero dizer (GORCHAKOV, 1954, p. 310).

Ao mesmo tempo esta montagem desvela o melodrama e revela algumas das importantes características do trabalho de Stanislávski. Conforme afirmam Gerould e Przybos, os princípios estruturais do melodrama são: “fino contraste, uma ação crescente e de crescimento permanente até a tensão máxima, surpresa como modo de construção dramática e a presença em cada ato de um ou mais momentos de choque que pretendem excitar ao extremo a emoção do espectador” que dividem o melodrama em uma série de partes diferenciadas ritmicamente. (GEROULD & PRZYBOS, 1980, p. 81)

Isto faz com que os autores citados afirmem que “a busca por novas formas de realização do melodrama no palco podem levar a afirmar que *o ritmo é a base da ação* melodramática” (GEROULD & PRZYBOS, 1980, p. 8 - grifo do autor).

Na verdade, a variação e o contraste rítmico serão os principais motes da construção melodramática neste sentido e, apenas neste, deve-se observar que sua construção se assemelha

ao de uma sinfonia com movimentos variados, instrumentos que aparecem no meio da frase melódica sem prévio aviso etc.

O ritmo e a musicalidade eram fundamentais para o diretor russo-soviético, tanto na construção da personagem pelo ator como na encenação. Assim, a síntese melodramática, mais que a percepção da organização rítmica ou sintética de sua variedade cênica, como afirmam Gerould e Przybos, é a da rítmica, como *procedimento composicional* (GEROULD & PRZYBOS, 1980, p. 81 - grifo do autor).

Como vimos, nas linhas do próprio Stanislávski, foram sendo sedimentadas uma rica experiência na arte da interpretação, que deve estar aberta e impulsionar a todas as correntes estéticas da arte do teatro; as que vieram e as que virão.

Referências Bibliográficas

- GARCIA, Silvana. **O Teatro de Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GEROULD, Daniel. **Melodrama**. New York: New York Literary Forum, 1980.
- _____; PRZYBOS, Julia. Melodrama in the Soviet Theatre, 1917–28. In: GEROULD, Daniel. **Melodrama**. New York: New York Literary Forum, 1980, p.152-168.
- GORCHAKOV, Nikolai M. **Stanislavsky Directs**. Tradução de Miriam Goldina e Virginia Stevens (ed.). New York: Funk & Wagnalls, 1954.
- TROTSKY, Leon. **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. ■

Lições sobre sonho, utopia artística, vida e arte: O que podemos aprender com o Primeiro Estúdio do TAM?

POR DANIELA S. TEREHOFF MERINO ²

*Sonho que se sonha só é loucura.
Sonho coletivo é realidade.*

Prof. Sidarta Ribeiro

Toda grande conquista começa com o simples desejo de ir além, um pensamento soprado ao vento, uma semente chamada *sonho*. Dê atenção a esta semente e os resultados poderão ser maiores do que se havia imaginado a princípio. Assim foi com o Teatro de Arte de Moscou, inaugurado em 1898 por Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Vladimir Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943), após sua tão famosa conversa de dezoito horas, iniciada no Slaviánski Bazar, em Moscou; assim não deixou de ser com o Primeiro Estúdio do TAM, o berço do Sistema³, inaugurado também pelo mestre Stanislávski, mas, neste caso, ao lado do pedagogo teatral Leopold Sulerjítiski⁴ (1872-1916) em 6 (18)⁵ de outubro de 1912.

Tanto o Teatro de Arte quanto o Primeiro Estúdio não foram criados se não como partes de um propósito maior de Stanislávski: a arte teatral como

1. Este artigo nada mais é do que a organização textual de conteúdo apresentado por mim aos professores do Teatro Escola Macunáima em 05 de março de 2021.

2. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, tendo feito mestrado e doutorado com bolsa FAPESP e orientação da professora doutora Elena Vássina. É autora do terceiro volume da coleção CLAPS, **Sulerjítiski: mestre de teatro, mestre de vida** (Perspectiva / CLAPS, 2019).

3. Dado o importante trabalho ali realizado, muitos dos jovens atores que se desenvolveram enquanto profissionais no Primeiro Estúdio, ficaram posteriormente muito conhecidos ou tiveram seus nomes gravados como importantes divulgadores do Sistema tanto na Rússia como nos EUA. Alguns dos mais conhecidos foram: Aleksei Díkii (1889-1955), Aleksei Popov (1892-1961), Boris Sushkevich (1887-1946), Evguêni Vakhtângov (1883-1922), Lidia Deikun (1889-1980), Mikhail Tchékhev (1891-1955), Richard Boleslávski (1889-1937), Serafima Birman (1890-1976), Sofia Giatsíntova (1895-1982) e Vera Solovióva (1892-1986).

4. Creio ser importante recordar aqui a vida agitada e multifacetada que teve este homem, não sendo apenas um pedagogo e diretor teatral, como também marinheiro, aventureiro, aguadeiro, ator, pintor, escritor, e copista de Liev Tolstói (1828-1910).

5. A Rússia adotou o calendário gregoriano apenas em 1918. Por esta razão convencionou-se que as datas históricas russas anteriores a este período sejam sempre informadas de dois modos: primeiramente de acordo com o calendário antigo (o juliano) e a seguir, entre parênteses, com treze dias de diferença, de acordo com o calendário atual (o gregoriano). As datas mencionadas ao longo deste texto seguem este padrão.

um meio de crescimento, de encontro, de vida. E uma vez que este propósito foi o que mais moveu os integrantes do Primeiro Estúdio desde a sua inauguração — culminando nas experiências vividas por atores e diretores nas terras de Evpatória, onde arte e vida eram praticamente sinônimas — é preciso falar sobre tal objetivo, ressaltá-lo e recordar o quanto um sonho vivido coletivamente pode acabar se tornando uma gigantesca realização. É sobre o que buscarei escrever ao longo deste artigo.

Alguns dados acerca da criação do Primeiro Estúdio

Sobre a questão dos estúdios teatrais russos no início do século XX, sinalizarei aqui brevemente o quanto este fenômeno cultural foi relevante para o seu tempo, adentrando o espaço teatral russo como uma maneira de os atores crescerem, exercerem a sua criatividade e poderem explorar novas formas de atuar — lembrando que esta exploração era uma impossibilidade aos grandes teatros da época, destinados tão somente a usarem de todo o tempo disponível para levar aos palcos boas encenações, isto é, os resultados eram o principal ali, não o processo. Hoje este dado pode nos parecer irrelevante ou repetitivo, já que o processo é cultivado como algo da maior importância nas escolas e estúdios teatrais espalhados pelo mundo todo; mas, na época, a criação de espaços destinados a trabalharem o processo e não unica-

mente o cultivo de resultados era uma grande e fabulosa novidade para o campo teatral.

O teatrólogo russo Pavel Márkov (1974) fala sobre o quanto foi difícil a aceitação da transição para esses espaços laboratoriais onde o foco estava não na preparação de uma peça teatral para ser apresentada, mas no desenvolvimento e aperfeiçoamento do trabalho criativo do ator. Havia o medo de que os atores se fechassem demais e o receio de que tais espaços fossem deveras limitantes, reduzindo-se praticamente a algo monástico. Mesmo assim, o ambiente de estúdio prevaleceu como algo benéfico — e o Primeiro Estúdio foi um dos grandes responsáveis por isso —, provando a sua força e o seu direito à existência através de características como: 1) a presença de um diretor-pedagogo como o condutor dos atores; 2) o foco sobre o desenvolvimento profissional e pessoal de cada integrante; e principalmente; 3) a questão de esses locais se constituírem enquanto organismos únicos, ligados por uma comunidade de tarefas artísticas e uma mesma percepção de mundo.

Quando surge o Primeiro Estúdio do TAM, ele não apenas preenche todos os requisitos mencionados acima, como também dá um passo adiante e se constitui enquanto espaço essencial de desenvolvimento do Sistema. A teatróloga russa Elena Poliakova (1970, p. 78 – tradução nossa) define muito bem este espaço e sua importância para o fenômeno dos estúdios, ao dizer que:

A palavra “estúdio” passou a ser utilizada na vida teatral. O estúdio é um conceito inextricavelmente ligado à juventude, aos atores e diretores com vinte anos, às experiências, à procura de novos caminhos na arte, ao drama jovem. O estúdio pressupõe a unificação de pessoas com os mesmos pontos de vista, as aspirações e uma comunidade humana, mais próximos e sutis do que em um teatro comum. O primeiro estúdio desse tipo na Rússia foi o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

Além disso, para entendermos mais profundamente o que o Primeiro Estúdio constituiu dentro da história do teatro russo do século XX e da vida do próprio Stanislávski, basta revisitarmos as memórias do mestre russo contidas em *Minha Vida na Arte* e ver o quanto o estúdio, que inicialmente era apenas um projeto, se tornou este primeiro grande espaço exemplar, já que havia muito mais do que o aperfeiçoamento do Sistema por trás deste projeto:

Sulerjítski sonhava em criar junto comigo algo semelhante a uma ordem espiritual de artistas, cujos integrantes deviam ser pessoas de concepção sublimes, ideias amplas, vastos horizontes, conhecedoras da alma humana, que aspirassem a objetivos artísticos nobres e fossem capazes de sacrificar-se por uma ideia (STANISLÁVSKI, 1989, p. 477).

Outra forma de entendermos mais precisamente o que significou a criação deste espaço artístico laboratorial é recorrermos aos relatos posteriores deixados por atores do Estúdio. Cada um

destes depoimentos nos traz dados para demonstrar o quanto este projeto era importante desde o início também para os jovens atores, e não apenas para os idealizadores de todo o projeto. Algumas recordações sobre Sulerjítski deixadas pela atriz Lidia Deikun (1889-1980), por exemplo, se encarregam de revelar como mesmo antes de o Primeiro Estúdio existir, os jovens estavam interessados na busca pela criatividade e pelo conhecimento do Sistema. Esses jovens costumavam juntar-se em grupo fora do horário das atividades teatrais do TAM e, todos juntos, liderados por Evguêni Vakthângov (1883-1922), praticavam os exercícios aprendidos ali e faziam improvisações. Graças a estas recordações de Lídia Deikun descobrimos como justamente ao saber desses encontros realizados pelos atores foi que Leopold Sulerjítski se interessou vivamente pelo que vinha sendo feito ali, e, tão logo contou aquilo a Stanislávski, todos os atores do TAM se reuniram para ver o que era feito pelos mais jovens. De acordo com Deikun, nesta aula de demonstração, dirigida por Vakthângov:

Executamos uma série de exercícios sobre atenção, liberdade dos músculos, ação orgânica, etc. E depois Birman e eu demonstramos um certo étude. Essa apresentação do grupo jovem causou grande impressão em todos. Konstantin Sergueievitch estava feliz que suas buscas e descobertas no campo da criação cênica estivessem começando a ganhar reconhecimento no Teatro de Arte (POLIAKOVA, 1970, p. 595-6 – tradução nossa).

Foi tal interesse pelo Sistema, também demonstrado pelos alunos desde o início, o que le-

vou adiante o projeto, tirando-o do papel para que se tornasse uma realidade e não a loucura de um sonho que se sonha só.

Breves relatos deixados pelos discípulos do Primeiro Estúdio

Uma vez inaugurado o Primeiro Estúdio, Leopold Sulerjítiski se encarregou de que ali houvesse não apenas o trabalho com os exercícios de improviso ou com objetos imaginários, como também a prática do yoga⁶ e as conversas baseadas em preceitos tolstoístas e no aperfeiçoamento moral de cada um: a busca pelo crescimento do ser humano que existe dentro de cada ator.

Em minha tese de doutorado concluída recentemente (*O Primeiro Estúdio do TAM: Utopia Artística em meio à Guerra*) encarreguei-me de disponibilizar a tradução de diversos relatos que provam o quanto o trabalho de Leopold Sulerjítiski estava voltado para o tratamento dos atores enquanto pessoas. Serafima Birman (POLIAKOVA, 1970, p. 616 – tradução nossa), por exemplo, ao recordar as relações estabelecidas entre Sulerjítiski e os discípulos do estúdio⁷, diz que:

Sulerjítiski cuidava de nós enquanto pessoas, talvez mais do que enquanto atores. Com isso ele se diferenciou extremamente dos outros diretores e educadores teatrais. Na busca por objetivos éticos Sulerjítiski foi bem mais longe do que o próprio Stanislávski. Ele havia perdido as esperanças em si mesmo há muito tempo. Mas tinha

enorme esperança em nós, acreditava que os membros do estúdio se tornariam pessoas de verdade, e não apenas verdadeiros artistas. Ele empregou todas as forças para conseguir o que queria. Nós, discípulos do estúdio, conhecíamos Leopold Antônovitch de uma maneira diferente da que Gorki e Stanislavski o conheciam. Para os dois, ele era o filho mais novo, para nós, o pai. E não apenas o pai, mas também o educador e a babá, para a nossa grande sorte e, muitas vezes, para o nosso próprio azar. O seu amor pelo estúdio, ou seja, por nós, era avassalador. Mesmo com nosso grande interesse pelo estúdio, cada um de nós ainda tinha uma vida fora. Para Leopold Antônovitch, o estúdio era *toda* a sua vida. E apesar de ele ter uma família e um apartamento – mas no início ocasionalmente, e depois por meses inteiros, ele ficava preso no estúdio, passando dias e noites nele. Havia uma sala estreita e modesta. Nessa sala, ensaiava-se durante o dia e, depois dos espetáculos, o divã era arrumado para Leopold Antônovitch como um leito de campanha: um lençol era estendido e um pequeno travesseiro, lançado à cabeceira. Sulerjítiski se cobria com um cobertor velho e fino.

Outro relato muito potente sobre esta interação com os integrantes do estúdio foi escrito pelo ator Mikhail Tchékhev⁸. Neste texto⁹, o ator expõe mais de um momento em que Sulerjítiski o aco-

6. Algo muito bem relatado por Serguei Tcherkásski em seu *Stanislávski e o Yoga*, recentemente traduzido para o português pelo pesquisador Diego Moschkovich para a editora É Realizações.

7. Além do que a atriz diz no excerto do depoimento que trago, ela recorda o fato de Sulerjítiski ser aquele tipo de diretor que permanece no lugar, mesmo quando todos os atores se descaracterizam e vão embora.

8. Famoso ator russo, sobrinho do dramaturgo Anton Tchékhev (1860 – 1904).

9. Este texto foi inteiramente traduzido por mim para o português e se encontra disponível na revista Rus, indicada nas referências bibliográficas ao fim do artigo.

Iheu como a um filho. Ele conta como na época da guerra, quando foi recrutado e teve de fazer o exame médico, Sulerjítiski o acompanhou até o posto — isso se deu de manhã — e, tarde da noite, quando o ator saiu de lá, encontrou seu mestre esperando por ele debaixo da chuva, em meio à multidão de mulheres que esperavam por seus filhos, irmãos e maridos¹⁰. Também são descritos com simpatia por Mikhail Tchékhov os ensaios do Estúdio, as madrugadas que passavam criando o cenário e o figurino para a peça *O Grilo na Lareira*¹¹ e os ensinamentos morais do diretor sobre respeito e bom comportamento.

Lidia Deikun deixou também seus relatos sobre experiências vividas naquele tempo. Ela recorda como Sulerjítiski brincava com os atores pelas ruas de Moscou, entrando em cada jogo como se fosse uma criança, acreditando fielmente em tudo o que propunha aos pupilos do Estúdio. Em suas recordações¹² ao narrar a série de peripécias pelas quais ela própria teve de passar para ingressar no Teatro de Arte, a atriz conta detalhadamen-

te sobre como Leopold Sulerjítiski a auxiliou neste processo, desde a insistência para que ela fizesse o teste para o TAM, até o momento em que ela adoeceu e ele deu um jeito de auxiliá-la com os ensaios¹³. Enfatiza ainda o quanto Sulerjítiski foi o responsável por ela não ter abandonado o Estúdio no momento em que estava disposta a fazê-lo. Neste caso, deu-se resumidamente o seguinte: um dia após a primeira apresentação pública da peça *O Naufrágio do Esperança*, de Herman Heijermans, Lidia Deikun leu a crítica em um jornal elogiando o todo da peça, mas dizendo que ela deveria largar o teatro e se dedicar a atividades domésticas. Deikun passou o resto do dia chorando e repensando sua vida e estava decidida a largar

10. Mikhail Tchékhov descreve o episódio de duas formas. Uma delas foi descrita acima. Na outra, o ator diz que: "Leopold Antónovitch não se afastou do posto de recrutamento o dia inteiro e me esperou entre a multidão de parentes que lamentavam seus filhos únicos... Mas quem era eu para ele, L. A. Sulerjítiski? Um irmão? Um filho? Eu era nada mais do que um de seus discípulos do estúdio!!!".

11. Esta peça, até então inédita, se encontra finalmente traduzida para o português, estando disponível como anexo em minha tese. Recordo ainda que a partir de 1913, os atores já sentiam necessidade de pôr à prova aquilo que vinham fazendo dentro do laboratório teatral. Foram encenadas as seguintes peças principais entre 1913 e 1916, ano da morte de Sulerjítiski: *O Naufrágio do Esperança*, do escritor holandês Herman Heijermans (1864-1924), *A Festa da Paz* — também conhecida como *A Reconciliação* —, do dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946), a novela *O Grilo na Lareira*, de Charles Dickens (1812 – 1870), adaptada para o teatro por Boris Sushkevich e *O Dilúvio*, do escritor sueco Henning Berger (1872-1924).

12. Todos os textos de recordações a que venho fazendo menção neste artigo se encontram disponíveis no livro de Elena Poliakova sobre Leopold Sulerjítiski, sua vida e obra.

13. Falando especificamente sobre isso, Deikun conta como aceitou a ideia de seu tutor (na época ele dava aulas de teatro aplicando o Sistema em Adáchev) e decidiu tentar a aprovação no Teatro de Arte. Antes de seu teste, porém, surgiram diversos empecilhos, um atrás do outro. Começando pelo fato de o seu par para a cena "O Porto de Maupassant" — a qual Deikun já havia ensaiado sob a supervisão de Sulerjítiski em Adáchev e que apresentaria no dia do teste — foi convocado ao serviço militar. Sulerjítiski sugeriu então chamarem Vakhtângov como substituto, mas este disse a princípio não poder acudi-la, pois estava cuidando de seu pai doente, com suspeita de tifo. Deikun e Sulerjítiski sofreram juntos por isso até que Vakhtângov finalmente pôde deixar o pai e enviou um telegrama avisando sobre a nova situação e dizendo que poderia ajudá-los. O único "porém" é que chegaria muito em cima da hora, com menos de um dia de antecedência. Quando ele chegou e passaram a ensaiar em desespero, com pressa, no decorrer de um dia, Lidia Deikun inesperadamente adoeceu e enquanto ela tentava se recuperar Sulerjítiski pôs-se a passar as falas dela com Vakhtângov, substituindo a aluna para que o ator pudesse praticar ao menos um pouco. No dia seguinte — especificamente o dia do teste — Deikun estava completamente sem voz e Leopold Sulerjítiski sofria juntamente com ela, tal como se o acontecimento se desse com um parente seu. O momento do teste chegou e Sulerjítiski, constrangido, tentou enfatizar a Nemiróvitch-Dântchenko que a jovem Deikun estava com um problema de falta de voz, sendo essa a sua forma de apoiá-la até o fim. Assim que tudo terminou, no mesmo dia, quando não viram o nome de Deikun nas paredes, Sulerjítiski ofereceu todo o apoio moral possível a ela até que, repentinamente, Vakhtângov percebeu que haviam olhado sem prestar atenção: o nome dela estava lá. Com isso, houve uma explosão de alegria. Ademais, devido ao bom empenho de Vakhtângov, este foi convidado por Nemiróvitch-Dântchenko a ingressar no TAM. Depois disso, Sulerjítiski presenteou Deikun com um cartão assinado onde se lia "Para a boa e gloriosa Lídia Deikun em memória de 'O porto', para onde nós fomos juntos e de onde a senhora fez uma longa viagem. Deus dê alegria" (In: POLIAKOVA, E. [org]. *Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком*. Москва: Искусство, 1970, p. 595 – tradução nossa).

o teatro, mas não o fez graças a Súlerjitski. Seu mestre inicialmente deu-lhe uma bronca por se importar tanto com as críticas de jornais e depois, com carinho, convenceu-a sobre o seu lugar, dizendo: “Você exagerou tanto que até fiquei nervoso. Então, a vida é assim. Como seria se por cada infortúnio você caísse em desânimo? Você acreditou em um homem, mas nós, os seus professores e educadores, os velhos amigos, você deixou de lado” (POLIAKOVA, 1970, p. 598).

Por fim, creio não ser demais dizer que até mesmo o compositor Nikolai Nikolaievitch Rakhmánov (1892-1964), convidado para trabalhar na parte musical da peça *O Grilo na Lareira*, escreveu uma narrativa ressaltando o quanto Súlerjitski o ensinou e transformou a sua forma de lidar com a arte. Entre outras coisas, Rakhmánov (POLIAKOVA, 1970, p. 582-583 – tradução nossa) diz que:

Sou eternamente grato por Leopold Antonovitch, que foi o primeiro a me indicar tarefas morais e éticas para a vida e, ao mesmo tempo, me ajudou a compreender a singularidade do trabalho do compositor na dramaturgia teatral. Ele me ensinou a captar a essência do espetáculo, uni-la com o seu sentido e então ajudar o diretor e os atores a desvendarem as imagens.

Quero falar sobre o meu primeiro trabalho no estúdio, sobre o “Grilo na Lareira”. [...] Eu era então um jovem, estava começando como compositor e tudo parecia muito simples para mim. [...]

— Nunca vi um grilo, só escutei. Que tipo de criatura ele é?

E Leopold Antônivitch respondeu:

— Bem, não é realmente importante vê-lo, pois a aparência não dará nada ao senhor. Um grilo é simplesmente uma criatura de perninhas dobradas, pequena, insípida e insignificante. Mas no nosso espetáculo o grilo é outra coisa.

— Então me explique para que eu possa compreender como deve ser essa “outra coisa”. O que significa essa chaleira fervente. A forma como ela deve ferver, isso eu imagino.

Leopold Antonovitch me interrompeu.

— Pois eu penso que o senhor não consegue imaginar! Porque qualquer compositor, ainda mais um jovem e iniciante, vai querer mostrar a sua cultura e educação e começará a inventar todas as variações associadas a uma chaleira que ferve e borbulha. E se afastará da essência. Não é necessário nada de obscuro. Se o principal não for adivinhado, então não aceitaremos a música. Preciso de uma melodia simples, que fale sobre a lareira, sobre o conforto do lar, sobre um certo amor à vida em família extraordinário, o silêncio... Uma melodia ingênua, que embale e tranquilize. Bom, se o senhor adivinhar esta melodia e der a ela sons muito simples no fundo dos gluglus, então nós aceitaremos, do contrário, não.

[...] Peguei um lápis, um papel e tentei registrar alguma coisa. E então lhe mostrei a anotação, executei a melodia e ele disse naquele mesmo ritmo: “Há algo aí, há algo! Reflita e venha uma próxima vez.” [...]

Depois de algum tempo levei o esboço para a “chaleira que ferve” e sua melodia principal. Leopold Antônovitch ouviu com atenção algumas vezes e então pôs-se a simplificar tudo. Suprimiu todas as partes associadas à elaboração da melodia da chaleira e, evidentemente, as variações que apesar de tudo eu havia conseguido incluir na música.

Ele gostou da melodia principal e libertou-a de todas as excentricidades. Daqueles “truques” de compositor que estavam associados à elaboração da melodia e trinados da chaleira. Calei-me com paciência, submetendo-me a tudo o que ele dizia e tentando compreendê-lo e cumprir todas as suas observações. Entendi que esta lição que ele me dava era para a vida toda, porquanto eu queria trabalhar como compositor principalmente no teatro dramático.

Se trago à baila todos estes relatos e episódios, é por ver em cada um deles uma maneira de entendermos melhor esse sonho coletivo, de nos aproximarmos da essência presente no Primeiro Estúdio. Uma essência baseada em características como simplicidade, proximidade, trabalho coletivo e amor à arte e aos indivíduos que fazem parte do modo de vida proposto. Os teatrólogos russos são unânimes neste aspecto, sempre nos recordando que este espaço era preenchido por sonhadores, pessoas sedentas por um coletivo unido e amigável, onde todos são iguais no processo criativo, sem “títulos” diferenciando uns dos outros, sem distâncias; buscava-se um lugar onde a igualdade reinasse em tudo — desde a distribuição de funções e papéis até a limpeza do

estúdio, da qual cada um deveria se ocupar. Coletivismo, igualdade de direitos e deveres eram basicamente as leis do Estúdio, que, por todas estas suas características intrínsecas, acabou sendo considerado, com o tempo, uma verdadeira utopia artística.

Características centrais deste laboratório teatral: um pouco sobre a utopia artística e o conceito russo de “criação de vida”

Antes de entrarmos na ideia de utopia teatral, recordemos brevemente alguns conceitos por trás da ideia de utopia. Em primeiro lugar, podemos dizer que a utopia sempre foi uma variação de passado ideal, futuro ideal ou presente ideal e que, como diz Clayer (2013, p. 8) em sua obra *Utopia – A história de uma Ideia*, trata-se de algo imprescindível para nós, já que “quando nossas vidas neste mundo se deterioram ou são ameaçadas, reagimos cultivando um sentido reforçado de harmonia familiar e identidade étnica, nacional e/ou religiosa”. Também é preciso aqui lembrar que a utopia tem duas características centrais, sendo estas: 1) a ruptura radical com o presente e 2) o caráter coletivo do ideal. E, para além destes dois traços, podemos ainda elencar outros, secundários, como: a busca por comunidades melhoradas, por privilegiar o coletivo e trazer a igualdade através do cultivo de cada indivíduo; a ideia de que a cidade tem males, enquanto na natureza existiria a retomada da inocência, da harmonia, da beleza e da paz do Éden; a noção de construção do comunal, tentativa de recapturar um senso de comunidade; o fato de uma utopia não pertencer — como talvez pensem alguns — ao domínio do impossível, pois é preciso haver plausibilidade para que exista utopia; e, por fim, vale ressaltar que estudiosos do

ramo costumam enfatizar o fato de que sem este conceito de utopia entre nós, a humanidade não se esforçaria tanto por melhorar.

Trago à tona todos estes pontos, pois cada um deles faz também parte de uma utopia artística e vai, por conseguinte, aparecer de algum modo dentro do Primeiro Estúdio¹⁴. Afinal, este espaço laboratorial pode ser incluído no rol de utopias teatrais, que têm a seguinte definição:

A utopia teatral espera, por meio da teatralização da vida, mudar radicalmente todo o seu modo de vida, toda a sua ordem social. O objetivo da utopia teatral é criar um novo ser humano e novas relações sociais. Frequentemente acompanhada de experimentos em cena, a utopia teatral busca não um novo molde de recepção cênica: ela sonha em elevar as pessoas ao ápice da “humanidade artística” (STARKHÓVSKI 1993, p. 9 – tradução nossa).

A intenção de elevar as pessoas: eis um dos pontos mais enfatizados por Stanislávski e Sulerjítiski ao longo de sua trajetória dentro do Estúdio. Elevar através da arte, da busca pelo belo, pelo harmônico, pelo bom comportamento dentro e fora da arte, em suma, a busca pela *jiznietvortchéstvo* — conceito russo que significa “criação de vida” e que está ligado à ideia de eliminação das fronteiras entre arte e vida, ou seja, tudo passa a ser uma unidade.

É importante recordarmos brevemente este

14. Falo mais detidamente sobre cada um deles em minha tese, sobretudo acerca da ruptura com o presente, já que os integrantes do Estúdio rompiam bruscamente com o seu presente através de ações como a apresentação da peça *O Grilo na Lareira* durante a Primeira Guerra Mundial.

conceito aqui, já que ele foi fundamental para os criadores do Primeiro Estúdio e a maneira como guiaram o seu trabalho. A este respeito, se antes do Romantismo havia a consciência de arte e vida como sendo independentes, foi a partir deste movimento que passou a haver uma mescla entre vida e arte, um imbricamento e um apagamento das fronteiras, tudo isso resultando na busca pela unidade da vida e de um comportamento estético, isto é, em uma espécie de “texto da vida”. E tanto Sulerjítiski quanto Stanislávski estavam inseridos nisso, eliminando constantemente essas fronteiras, buscando artistas que passassem a ter formas de comportamento onde se desprezam as ninharias e a vaidade ou a vida cotidiana, que cultivassem a seriedade em suas vidas, que aspirassem ao aprimoramento moral e à harmonia. Ambos buscavam tal aprimoramento, tanto quanto odiavam a grosseria, a mesquinhez ou as banalidades cotidianas. Os diários e textos de Sulerjítiski estão repletos de demonstrações deste tipo, críticas ao egoísmo e ao individualismo e frases como “Vulgaridade e grosseria: aí estão as duas coisas que mais me cansam” (MERINO, 2019, p. 210). Diversos relatos de alunos do Estúdio nos deixam claro o quanto Sulerjitski estava ligado também a um ideal de beleza (um elemento presente no conceito de utopia, como vimos mais acima) e buscava o desenvolvimento harmônico de todos no que quer que fizesse:

Em cada atividade sobre o Sistema ele [Sulerjítiski] não falava apenas sobre a arte independente do ator, mas ele via no ator um ser humano vivo. E este “ser humano vivo” era o principal objetivo de preocupação. Não um pequeno-burguês autossuficiente, não um

diretor fantasticamente humorado, mas corajoso, belo, com um pensamento sensato e razoável, uma simplicidade encantadora, em suma, alguém desenvolvido harmonicamente, eis como deveria ser o ator. E, além disso, este ator deve falar apenas sobre o belo. Sempre chamar as pessoas para assuntos belos, não dar a elas a possibilidade de mergulhar no lodo da mesquinhez e da mentalidade pequeno burguesa. A arte do ator é um enorme meio de educação e elevação das pessoas (POLIAKOVA, 1970, p. 580 – tradução nossa).

Quanto a Stanislávski, o diretor vive igualmente essa junção a todo momento, expressando-se a este respeito em cartas, cadernos de anotações e em seu famoso *Minha Vida na Arte*, como quando diz: “É terrível e prejudicial ao teatro a palavra em geral!” (STANISLÁVSKI, 1989, p. 153); “Por inveja, cada um quer ser o que não pode e não deve” (STANISLÁVSKI, 1989, p.162), “Basta uma aluna bonitinha de ginásio aplaudir o jovem ator, outra elogiá-lo, uma terceira escrever uma carta acompanhada de uma foto para autógrafo, que todos os conselhos dos sábios cedem o lugar para a mesquinha vaidade do ator” (STANISLÁVSKI, 1989, p. 162) ou ainda:

Convenci-me de que no caos não pode haver arte. Arte é ordem, harmonia. Que me importa o tempo gasto na montagem de uma peça, um dia ou um ano? Ora, não vou perguntar a um pintor em quantos anos ele pintou um quadro. Para mim é importante que as criações de um pintor único ou de uma equipe de cena sejam completas e acabadas, harmoniosas e coesas, que to-

dos os participantes de um espetáculo estejam sujeitos a um único fim criativo (STANISLÁVSKI, 1989, p. 123).

Para finalizarmos sobre este tema, ressalto o fato de que o pesquisador Diego Moschkovich considera essa relação estabelecida entre vida e arte como uma das grandes contribuições de Stanislávski para o teatro de seu tempo (e para o nosso)¹⁵. Até então, diz o pesquisador, essa relação existia apenas na literatura russa. Foi com Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou, porém, que a vida e a arte passaram a caminhar juntas e o conceito de “O belo é a vida” ingressou no teatro russo também. Ou seja, tudo acaba se tornando um grande conjunto de relações tecidas entre arte e vida: a arte o tempo inteiro nos ensinando a viver melhor. E é claro que tudo isso se alinhava automaticamente ao projeto do Primeiro Estúdio. Buscava-se ali o estético, mas sem nunca haver desprezo ou esquecimento do aspecto ético. Como dizia Sulerjitski, afinal, mais de uma vez recordado por seus alunos, “Sem ética, não há estética”. Aqui também se tratava de uma coisa só.

Uma experiência revigorante: as terras de Evpatória

Por fim, concentro-me brevemente na experiência das terras de Evpatória, imprescindível para compreendermos melhor o que foi dito mais acima: esta ligação entre arte e vida.

Citando novamente *Minha Vida na Arte*, Sta-

15. Durante o Colóquio de Pesquisas Artísticas – Possíveis Contribuições de Stanislávski Para o Teatro Contemporâneo, o pesquisador fala sobre aquelas que considera serem as principais contribuições de Stanislávski para o nosso século. Tanto o aspecto da relação da vida com a arte quanto o teatro de comuna entram como duas das contribuições destacadas (In: FUNDAÇÃO Clóvis Salgado e Centro de Formação Artística e Tecnológica. **Colóquio de Pesquisas Artísticas** – Possíveis Contribuições de Stanislávski para o Teatro Contemporâneo. 23-26 mar. 2021).

nislávski narra ali como comprou terras na costa do Mar Negro, a algumas *verstas*¹⁶ da cidade de Evpatória. Comprou-as também por desejar satisfazer um antigo sonho de Leopold Sulerjitski, que vivia dividido entre o trabalho com a terra e com a arte, e expressava com frequência a sua vontade de estabelecer uma relação entre ambas as atividades, de modo que os artistas teatrais tivessem a oportunidade de trabalharem com a terra, terem contato com a natureza e crescerem a partir dessas experiências¹⁷.

Entre os diversos relatos existentes a este respeito, há uma carta escrita à atriz Durássova — antes das compras destas terras e da experiência vivida em Evpatória — mostrando o apeço do diretor pedagogo pela terra e pela natureza em 22 de maio (3 de junho) de 1914:

[...] Juro (um pensamento antigo, que me cansa, mas com frequência vem à cabeça), se na época das férias de verão fossemos obrigados a trabalhar no campo, no jardim, na horta, no mar, como queira, mas trabalhar com as mãos, tratar da terra, das plantas, dos animais, - como estaríamos mais equilibrados, mais tranquilos, mais alegres, o quanto todas as nossas tristezas e angústias seriam mais leves e diáfanas. Mas caminhamos desse jeito, separados do mundo inteiro, ociosos, desanimados, se-

parados da vida que nos rodeia, caminhamos como que desanimados e o dia inteiro apenas olhamos — alheios a toda esta beleza, a esta eterna festa da vida. Estamos tão apartados, tão isolados, fomos tanto para o nosso próprio “eu”, observamos tanto a nós mesmos e este vazio, nos entediamos e irritamos tanto. Estamos alheios em toda parte. Precisamos ir para a Crimeia, para a Espanha, para todos os lugares, e em todos os lugares nós apenas olhamos e olhamos; nós não temos nenhuma relação com a terra na qual vivemos, não damos nada a ela, não lhe consagramos nada e, portanto vivemos sempre numa casa alheia. Nós, como um peixe no aquário, vemos tudo, mas não conseguimos entrar em contato, nos comunicar.... E esse vidro grosso e impenetrável, essa anteparo é nosso preconceito sobre o trabalho físico e o descanso, no qual o trabalho físico é uma punição e o descanso, alegria. Nós perdemos o trabalho físico, perdemos o descanso, trocamos tudo isso por uma ociosidade sem graça e caminhamos limpinhos, mas nem eu e nem os outros precisamos disso. E aqueles que trabalham, os que são obrigados a trabalhar, trabalham demais e também são sobrecarregados, e estão prontos a amaldiçoar o trabalho e a olhar com inveja para nós, infelizes, cambaleantes e consumidos sem trabalho (POLIAKOVA, 1970, p. 502-3 — tradução nossa).

Dito isso, voltemos a Stanislávski e *Minha Vida na Arte*. Ali o mestre russo conta como comprou terras em uma praia de areia e como posteriormente os atores do Estúdio construíram ali locais

16. Antiga medida russa. Cada versta equivale a 1.067 metros.

17. Sulerjitski dava muita importância à questão da natureza, na esteira de alguns de seus mestres, como Liev Tolstói (1828-1910) e de Jean-Jaques Rousseau (1712-1778), que valorizavam demasiadamente o estado natural do homem. Em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski diz o seguinte: “A ideia do trabalho com a terra era um sonho antigo de Leopold Sulerjitski; este não podia viver sem a terra e a natureza, especialmente na primavera. O lado agrícola do hipotético Estúdio deveria, por isto, ser desenvolvido sob os cuidados imediatos do próprio Sulerjitski. Evidentemente, esse projeto não saiu dos sonhos, entretanto acabamos conseguindo por em execução uma parte dele” (In: STANISLÁVSKI, K.S. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 478).

para viver, uma cavalaria e um estábulo, por exemplo. Todos trabalhavam ali, passaram três anos indo para Evpatória durante os verões, levando uma vida primitiva; tudo tinha um ambiente acolhedor naquele lugar.

Compreender as idas e vindas dos integrantes do Estúdio à Evpatória e o modo de vida proposto ali é uma das chaves para o entendimento do fenômeno do estúdio enquanto utopia artística. Não se tratava apenas do contato com a arte, mas também do contato e comunhão com a natureza, o distanciamento da vida citadina. Foi, além disso, a concretização de um sonho, coerente com todos os planos que envolviam o Primeiro Estúdio desde o início. Lá os atores realmente se esqueciam de tudo o que havia de ruim no mundo e se dedicavam a jogos, brincadeiras, conversas e ao trabalho no campo.

Ao recordar como viviam naquelas terras, a atriz Serafima Birman relata alguns fatos importantes. Ela conta como na época em que estavam no local os atores se desprendiam das roupas e aparência da cidade. Sulerjítiski, por exemplo, se vestia como um herói romanesco de aventuras de Júlio Verne, usando os seus tão costumeiros mocassins e o chapéu, peças que o acompanhavam desde o tempo de sua travessia com os *dukhobors* ao Canadá¹⁸. Em Evpatória, todos tinham nomes inventados. Sulerjítiski era o Grande xamã, Soloviova era Rave (Vera ao contrário), Boleslávski era Tioksu (uma fantasia pura), Maria Efremova era

Maramba e ela mesma, Birman, era Namrib (Birman ao contrário). Vera Soloviova e Birman carregavam pedras enormes a pedido do xamã, Boleslavski, Efremov, Libakov e Tezavrovski construíam para si uma tenda, e todos faziam suas refeições em silêncio, por exigência de Sulerjítiski, que pedia o mais profundo respeito para com o alimento naquele instante. Ela conta como também despertavam cedo, levantando com o sol.

Nas palavras da atriz, “Leopold Antônovitch fundia-se todo com a natureza. Ele nos ensinou a chamar os ventos que sopravam sobre o mar pelo nome. Parecia que a nossa *datcha*¹⁹ estava a centenas de vertsas da cidade e com relação ao tempo, a muitas centenas de anos do século XX.” Também o ator Smychliáev (POLIAKOVA, 1970, p. 581 – tradução nossa) fala a respeito de tal antítese existente entre a natureza e o mundo agitado onde viviam, recordando o seguinte:

E em seus sonhos sobre a mais elevada forma teatral surgia cada vez com maior frequência a imagem de uma organização particularmente intensa e pura: uma comuna de atores no sentido em que Sulerjítiski compreendia esta palavra. Aqui, afastando-se da mesquinhez da vida maçante e inquieta, eles se ocupam de trabalho mais profundo e sério sobre a criação da própria arte. Uma arte que resolve os maiores problemas do espírito humano. E as apresentações dos atores deveriam carregar um caráter do mais profundo significado interior das fes-

18. Sobre a importância deste episódio na vida de Leopold Sulerjítiski: SULERJÍTSKI, L. Para a América com os Dukhobors. Excertos de um Relato de Viagem. Tradução de Daniela S. T. Merino. **Revista Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, n.45. 2020.

19. Casa russa no campo.

tas, em que a reunificação verdadeira da criação dos atores e espectadores seria coroada pela união fraterna de espíritos que palpitam pela arte. E os espectadores nestas festas (talvez dentro da natureza e não em salas de teatro abafadas) estariam como em uma peregrinação a um monastério, como num templo, onde não se pode ser burguês e mesquinho, onde é preciso entrar, lavando suas mãos com água e toda a mesquinhez fica para trás. Assim sonhava Sulerjítiski.

Ali, eles buscavam viver como indígenas, conforme nos diz Birman, sendo uma prova concreta disso a anotação de Sulerjítiski deixada em um diário, onde se lê: “Hoje está soprando o Monstro raivoso e novamente nossas cabanas estão húmidas, até a altura de nossos estômagos e joelhos. E amanhã haverá humidade por toda a parte e os brancos não virão nos ver mais” (POLIAKOVA, 1970, p. 620 – tradução nossa). Trata-se de um registro muito relevante, já que nos recorda o quanto Leopold Sulerjítiski acreditava de fato em tudo o que imaginava ali: em todos os “como se” que criava para si. Afinal, se há um gênero de escrita onde por excelência a sinceridade está em primeiro plano, este gênero é o dos diários.

Por fim, Birman nos conta como à noite todos ficavam acomodados na areia perto da água e olhavam para as estrelas em silêncio como se quisessem lê-las, pois Sulerjítiski ficava bravo quando alguém falava diante da beleza da natureza. Além disso, é importante salientar que não se tratava de uma fuga da realidade, mas de um aprendizado,

da compreensão sobre a sua profissão e a realidade, tão complexa e desconhecida para todos aqueles jovens atores.

Alguns destes elementos mencionados aparecem também em uma carta de Stanislávski (2015, n.p. – tradução nossa) para a esposa Lilina, escrita em 3 (15) de julho de 1915:

[...] aqui é fascinante. Tudo o que eu preciso. É muito quente (45r). Você sente o mar. [...] Aqui há sempre vento da estepe até o mar, e ao contrário. [...] Todo esse tempo estivemos muito ocupados. Primeiro, com a colônia. Foi preciso dar liberdade de ação a Súler e decidir o seu destino para que ele pudesse começar a construir. Para isso, todos os acionistas presentes (Burdjalov, Podgorni, Kalantarov, eu, Súler, Satz e outros) tiveram que se reunir na própria Evpatoria; no dia seguinte fui até lá e eles mediram e planejaram no local. Ficamos o dia inteiro. Lá todos os homens andam com calças iguais. As mulheres, descalças. Eles fazem tudo sozinhos, ou seja, a limpeza e a construção. Construíram paredes de pedra, eles mesmos cobriram de concreto e em vez de caixilhos nas janelas havia tela; e lá, nessas cabanas, eles vivem. Perfeitamente instalados e confortáveis. Boleslavski com Efremov em um cômodo, Tezavrovski com o artista Libakov em outro. Súler e sua família, Soloviova e Birman vivem perto, em uma dacha muito decente. Ficamos lá até a noite.

Para finalizarmos este último tópico, também os teatrólogos russos fazem coro a tudo isso, enfatizando a importância das terras de Evptaória ao projeto do Estúdio. A pesquisadora russa Inna Soloviova (2007, p. 206 – tradução nossa) salienta o fato de que “Com as próprias mãos, eles criam calor e conforto na casa-estúdio. Nos habitantes desta casa houve, a partir de Sulerjítiski, uma consciência: o estúdio não é tanto um experimento profissional, mas um modo de vida”, e

A palavra “casa” não tinha apenas um significado figurativo. Havia a intenção de viverem juntos. Para isso, compraram terrenos na Crimeia Oriental, com o mesmo fim que pretendiam construir perto de Moscou: um edifício teatral e habitações nas proximidades, um trabalho comum tanto na terra quanto no palco (nos anos trinta, Mikhail Tchékhev, que emigrou da URSS, trabalhou na Inglaterra nessas condições na propriedade rural de Dartington) (SOLOVIOVA, 2007, p. 207 – tradução nossa).

Considerações finais

Embora o sonho inicial do Estúdio tenha se tornado realidade e relatos de atores e diretores envolvidos tenham mostrado a sua força e potencial, são também famosos o declínio posterior, a fase de dificuldades e a grande tristeza que acometem Leopold Sulerjítiski quando este se dá conta de que a vida levada ali não podia ser tão perfeita quanto ele havia imaginado que seria. Perto do fim de sua vida, Sulerjítiski começou a ver que uma pessoa não pode parar a história,

não pode refazer o mundo apenas fazendo o bem e ajudando as pessoas e por esta razão, suas últimas cartas estão cheias de desesperança. Ainda assim, curiosamente, o diretor não pula deste barco e, como bom capitão, faz dele sua morada até o fim de sua vida. Por mais que viesse a se desiludir, ele continuava a guiar seus discípulos em um caminho no qual acreditava.

Toda essa busca intensa e verdadeira, tão prenhe de vontade de vida, fez com que eu levasse alguns questionamentos aos professores do Teatro Escola Macunaíma quando apresentei este trabalho a eles em formato *online* em 05 de março de 2021. Questões como “Qual é a nossa Evpatória, o nosso refúgio hoje em dia?”, “Que cuidados nós devemos ter para não deixar nossos projetos sucumbirem?” ou “Por que será que quando iam para Evpatória tudo o que eles tinham de bom se revelava e como fazer para manter isso em nosso contexto atual?” Hoje, passado mais de um ano desta apresentação, cada um dos episódios vivenciados por atores e diretores do Estúdio continua a suscitar questões para mim, estando sempre entre elas: “O que podemos aprender com o Primeiro Estúdio do TAM?” Antes de tudo, parece essencial notar o quanto cada um de seus integrantes nutria uma forte vontade pela vida e pela arte: era o que mais os movia, e esta é a principal lição que tiro de tudo o que fizeram. Mas talvez meus leitores encontrem também outras respostas. Certamente nunca é demais voltar a um passado de tanto amor e dedicação ao fazer artístico a fim de pensarmos o presente e o futuro da arte teatral em nosso país.

Referências Bibliográficas

CLAYES, G. **Utopia – A História de uma Ideia.**

Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

MÁRKOV, P. A. **Первая студия мхт (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов)** (O Primeiro Estúdio do TAM – Sulerjítiski, Vakhtângov, Tchékhev). **О театре: В 4 т. М.: Искусство**, 1974. Disponível em: <<http://teatr-lib.ru/Library/Markov/Theatr_1/>>. Acesso em: 5 ago. 2019.

MERINO, D.S.T. **Sulerjítiski: Mestre de Teatro, Mestre de Vida. Sua busca artística e pedagógica.** São Paulo: Perspectiva, 2019.

MERINO, D. S. T. **O Primeiro Estúdio do TAM: Utopia Artística em Meio à Guerra.** 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

POLIAKOVA, E. (org). **Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком** (Novelas e Contos. Artigos e Observações Sobre Teatro. Correspondência. Recordações de L.A. Sulerjítiski.). **Москва: Искусство**, 1970. Disponível em: <<<http://teatr-lib.ru/Library/Sulerzhitsky/Suler/>>>. (Versão *online* sem imagens). Acesso em: 10 fev. 2018.

STANISLÁVSKI, K.S. **Minha Vida na Arte.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, K.S. **Собрание сочинений. Том 7. Письма (1886-1917)** Obras completas. v.7. Cartas [1886-1917]). [s.l.]: **Издательство Проспект**, 2015. *E-book*.

STARKHÓVSKI, S. V. **Автореферат диссертации на тему: Русская театральная утопия начала XX века**

(Texto Completo do Resumo da Dissertação com o Tema: A Utopia Teatral Russa no Início do Século XX). Moscou, 1993. Disponível em: <<>><http://cheloveknauka.com/russkaya-teatralnaya-utopiya-nachala-xx-veka>. Acesso em 10 jan. 2019.

SULERJÍTSKI, L. Para a América com os Dukhobors. Excertos de um Relato de Viagem. Tradução de Daniela S. T. Merino. **Revista Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, n.45. 2020. Disponível em: <<>><https://www.seer.ufrgs.br/cadernos-detraducao/article/viewFile/106528/61408>. Acesso em: 04 out. 2021.

TCHEKHOV, M. Recordações Sobre Leopold Sulerjítiski. Tradução de Daniela S. T. Merino. **Revista Rus**, São Paulo. v. 11, n.15, 2020. Disponível em: <<<https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/168299>>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

TCHERKÁSSKI, S. **Stanislávski e o Yoga.** Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2019.

FUNDAÇÃO Clóvis Salgado e Centro De Formação Artística e Tecnológica. **Colóquio de Pesquisas Artísticas** – Possíveis Contribuições de Stanislávski para o Teatro Contemporâneo. 23-26 mar. 2021. Disponível em:

<<<https://www.youtube.com/watch?v=NKucz4NWqA&t=2982s>>>. Acesso em: 28 mar. 2021. ■

Inspirar, encantar, caminhar – A trajetória do grupo As Meninas do Conto

POR SIMONE GRANDE¹, FERNANDA RAQUEL² E LILIAN DE LIMA³

Esse artigo foi elaborado a seis mãos, mãos de atrizes-criadoras do grupo As Meninas do Conto, a partir de um evento do Teatro Escola Macunaíma, o Café Macu – iniciativa maravilhosa que permite a troca de experiências com artistas em diálogo com o processo de aprendizagem. A elaboração da escrita foi uma oportunidade de nos ouvir novamente, de ouvir o que atravessou o público e agora poder compartilhar aquela experiência de outra forma e talvez alcançar mais pessoas.

1. Atriz, contadora de histórias, diretora e autora teatral. Graduada em Comunicação Social - Rádio e TV, Pós-Graduada em A Arte de Contar Histórias – Abordagens Poética, Literária e Performática FINON/2011. Mestra em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Fundadora de dois grupos teatrais, As Meninas do Conto (1996) e A Fabulosa Cia. (2009), cujos espetáculos de repertório já receberam diversos prêmios em diferentes categorias, como APCA, Coca-Cola FEMSA, Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem, Aplauso Brasil, entre outros. Desenvolve trabalho como contadora de histórias e formadora de contadores há mais de vinte anos, já teve a oportunidade de se apresentar em diversos Festivais e Encontros no Brasil e no exterior. Fundadora do espaço cultural chamado Casa da História (2002), local onde desenvolve as criações de seus grupos, além de realizar cursos, encontros, rodas de histórias e apresentações. Docente nos cursos: de Pós Graduação Lato Sensu - Narração Artística: Caminhos para Contar Histórias em Contexto Urbano - FACON e da Graduação no Centro de Artes e Educação Célia Helena.

2. Atriz formada pela Escola de Arte Dramática (USP). Pesquisadora das artes cênicas com doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Também tem bacharelado em Ciências Sociais (UNICAMP). Autora do livro *Corpo Artista – Estratégias de Politização* (Annablume/Fapesp 2011). Passou ano de 2019 na França, onde integrou o projeto de criação participativa “Mulheres e Territórios” de Sarah Champion-Schreiber e Wilma Lévy, no Theatre de l’Oeuvre (Marselha). No ano de 2006, passou uma temporada de estudos no Japão, pesquisando sobre teatro e dança, especialmente o Butô, com mestres como Yoshito Ohno e Akira Kasai. Faz parte do corpo docente do curso de especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP e da Academia Internacional de Cinema. Já atuou como professora substituta no curso de bacharelado e licenciatura em Teatro da UNESP (2018) e no curso de Artes do Corpo da PUC/SP (2020), além de ministrar cursos no Centro Universitário Belas Artes. Como atriz, atua profissionalmente desde 2008, tendo inúmeras colaborações com artistas independentes de teatro e dança, bem como diferentes coletivos de teatro. Faz parte do grupo As Meninas do Conto, com o qual ganhou APCA de Melhor Atriz de Teatro Infantil com todo o elenco em 2012. Tem experiência na área de teatro, com ênfase em aspectos interculturais e processos criativos de atuantes, estudos sobre o corpo, cena expandida, além do interesse sobre operadores de subjetivação através do ensino teatral.

3. Atriz, cantora, dramaturga, diretora e preparadora vocal. Atualmente é artista orientadora de Teatro no Programa Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. No teatro, faz parte dos grupos: As Meninas do Conto, com espetáculos diversos, entre eles: *Bruxas, bruxas... e mais bruxas!* (Prêmio APCA de atriz com o elenco da peça) e *Mil Mulheres e uma Noite* (Prêmio APCA de Figurino); Cia. do Tijolo, com as peças *Cantata para um Bastidor de Utopias* (Prêmio Shell Música/Cenário e Prêmio CPT de Melhor Projeto Sonoro) e *O Avesso do Claustro*. Fundadora do Grupo Núcleo Toada, com espetáculos diversos. Entre eles, os solos *Cor de Chumbo*, *Pagu*, *Anjo Incorruptível* e a trilogia de *shows Toadas para João e Maria*, *o Amor Segundo Chico Buarque*. Fez Parte do Teatro Ventoforte e atualmente integra a equipe de outros coletivos, como: Cia. Mungunzá, Coletivo Amapola de Teatro & Poesia Urbana, Desabafo Coletivo. No cinema, participou dos filmes *Divaldo*, *Mensageiro da Paz*, *Amores Urbanos*, *Jogo Subterrâneo*. Na TV, participa das séries *Sentença*, *Colônia*, *Psi*, *Vade Retro*, *Pedro e Bianca*, *Brilhante F.C.*, entre outras. Fez assistência de preparação vocal na quarta edição do Programa *Fama* da Rede Globo. É formada em Interpretação pela Escola de Arte Dramática (ECA/USP) e em Expressão Vocal/Canto pelo Studio Voz em Movimento.

O grupo **As Meninas do Conto** existe há 25 anos e foi fundado por Simone Grande e Kika Antunes. Ao longo dessa trajetória sua configuração foi mudando e hoje conta com um núcleo de nove artistas. Mas é a partir de sua fundação que a história vai ser contada. Além disso, também abordamos as especificidades da nossa linguagem, que combina narração de histórias e teatro, com muita música; a dor e a

delícia de ser um coletivo teatral na cidade de São Paulo; e a importância das políticas públicas para fomentar a arte.

O começo do caminho

Inspirar está relacionado ao ato criativo, com algo que pulsa, nos apaixona, que nos move. As Musas com suas diversas funções inspiravam os poetas guiando seus pensamentos através da



As Meninas do Conto. Sede do grupo durante o evento *Contos e Caldos*. Da esquerda para a direita, as atrizes: Lívia Sales, Simone Grande, Norma Gabriel, Silvia Suzy, Lilian de Lima, Helena Castro, Danielle Barros, Fernanda Raquel e Joice Jane.

música, do drama, das danças, da ciência, dos cantos... *Encantar* muito lembra feitiço, magia. Algo que nos seduz, nos prende, nos deslumbra, algo fascinante que pode encantar uma ou várias pessoas. *Caminhar* é puro movimento, deslocamento, mudança de olhar, de paisagem, de ar e de perspectiva.

Nas artes, peregrinamos por estes campos constantemente, às vezes um aciona o outro, outras surgem como se não estivessem relacionados. Parece que as três palavras geram movimento, e arte é um deslocar-se constante. Para começar, uma história...



GIOVANA PASQUINI

Equipe d'As Meninas do Conto. Sede do grupo durante o evento Contos e Caldos. Ao fundo, Eric Nowinski (coordenador artístico). Da esquerda para a direita, Regiane Moraes (produtora do grupo), Helena Castro, Fernanda Raquel, Lilian de Lima, Simone Grande, Norma Gabriel, Danielle Barros, Joice Jane, Silvia Suzy, Livia Sales e Aline Barros (iluminadora).

Uma pobre menina, ao sair de sua casa para buscar lenha num dia frio e de neve, encontrou no chão uma pequena chave dourada, e pensou que ali onde estava a chave também deveria estar sua fechadura. Cavou, e logo em seguida encontrou um baú de ferro. Então ela colocou aquela chave pequenina na fechadura e girou... girou...

Enquanto a menina gira a chave, perguntamos: o que você imagina que tem dentro deste baú? Poderíamos imaginar muitas coisas, mas vamos colocar nele algumas preciosidades do grupo **As Meninas do Conto** – coisas que nos inspiram, encantam e que aos poucos foram construindo nosso caminhar.

Nosso primeiro contato com a arte de contar histórias aconteceu em um projeto de uma editora chamado Planeta das Histórias, onde narrávamos contos de seu catálogo para crianças entre quatro e doze anos, no período da manhã e da tarde. Simone e Kika se revezavam para receber as crianças. E preparavam um roteiro para cada faixa etária a partir de uma história, incluindo outras atividades, e assim foram entendendo o que era esta arte, ficando fascinadas por ela.

Colocamos duas palavras no baú: *histórias* e *crianças*.

Neste começo, percebemos a descoberta da palavra narrada como potente disparadora

da relação com as crianças que, com sua espontaneidade, curiosidade e presença, nos guiavam nas narrações. Foram momentos de muito aprendizado com o narrar: ora propondo uma narração com intenções marcantes para acentuar a comunicação, ora explorando as múltiplas possibilidades que a palavra propiciava, ora nos demorando mais nas imagens, ora trazendo os climas presentes através dos recursos da voz, do olhar e dos gestos. Também utilizávamos objetos, bonecos e peças de figurino, além de criar interações e ações durante as histórias ou solicitando das crianças sua participação. Ao longo de quase três anos do projeto Planeta das Histórias (1995 a 1997), pudemos criar um repertório de aproximadamente doze contos que preparamos para narrar, sendo a maioria de autores contemporâneos. Além dos jogos, brincadeiras e atividades de artes visuais que também foram criados nesse período, a partir dos temas das histórias.

Após seu término, decidimos continuar com este trabalho como contadoras de histórias e seguimos com algumas experiências em livrarias e centros culturais. No ano de 1998, tivemos uma experiência que definiu os rumos que o grupo tomaria, inclusive seu nome foi escolhido a partir deste projeto: Sala do Conto. Diferente da editora, que recebia duas turmas de crianças de segunda a sexta, aqui tínhamos o compromisso

de realizar oito sessões de histórias todos os dias, de segunda a domingo, com trinta minutos de duração. Era muita coisa! E o trabalho exigia que aumentássemos nosso repertório e a equipe.

Então, mais duas palavras em nosso baú: *repertório* e *contadoras de histórias*.

Iniciamos uma pesquisa de contos tradicionais para compor o repertório do grupo. Contos populares que foram registrados a partir da oralidade, transmitidos de geração em geração, e que segundo Luis da Câmara Cascudo (1898-1986) possuem algumas características básicas: anonimato (no que se refere ao autor / autora); divulgação (transmissão oral) e persistência ao longo do tempo. Neste começo, nos aproximamos dos Contos de Fadas e dos Contos Populares Brasileiros, depois ao longo dos tempos aprofundamos esta pesquisa, ampliando sua abrangência temática e cultural.

No momento da narração de histórias, estamos devolvendo a estes textos, que nos chegam através da escrita, toda a pulsação da oralidade, compondo uma poética em nossa *performance*, trazendo outros sentidos para as palavras através da voz, dos gestos, e de nossa presença no espaço. Instauramos um jogo, transfigurando as palavras dormentes (fixadas nas páginas de um livro) em palavras vivas e pulsantes que se relacionam diretamente com o público, um caminho de volta à oralidade, explorando todos os seus recursos estéticos.

As atrizes que se juntaram a nós neste trabalho não tinham experiência nenhuma como contadoras de histórias. Então, decidimos fazer um treinamento contínuo não só para recuperar e codificar a experiência adquirida na editora, mas também para aprender e pensar juntas sobre esta linguagem, suas possibilidades e relações com o teatro. Realizamos treinamento corporal e vocal, treinamento de *clown*, jogos e brincadeiras, presença cênica e formas narrativas.

Mais umas palavras para nosso baú: *estudo da história*.

Também criamos um estudo com as histórias escolhidas, introduzindo um movimento que se iniciava com as palavras escritas passando para as palavras orais. Este estudo nos orientava no processo de preparação e criação das histórias. Partimos de algumas experiências e estudos que tivemos na editora e de alguns conceitos de Peter Slade em seu livro *O Jogo Dramático Infantil* (1978). Começamos a notar que poderíamos direcionar a maneira de narrar um conto a partir da ideia do jogo dramático, transformando a narração em uma grande brincadeira de ser (personagem) e logo não ser (narradora), comportamento tão comum entre as crianças.

Incluímos neste estudo três opções para abordarmos a forma narrativa: a *projetada*, que se relaciona à utilização de um objeto durante a narração e que ao receber a energia de quem o manipula somada ao contexto do conto pode

adquirir outros significados; a *dramatizada*, que é a representação dramática das figuras do conto, associada a timbres vocais e à construção física; e a *interativa*, que é a proposta de incluir o público na narrativa de alguma maneira, que pode ser através de um jogo, de uma pergunta, de uma canção, solicitando uma ajuda etc. E optávamos por uma e / ou outra forma narrativa.

A contadora que está narrando uma história se coloca na brincadeira de ser e não ser, ela conta e, quando necessário atua, se comunicando diretamente com o público. Seu olhar, seu corpo e sua voz vão se adequando a estas mudanças no instante presente.

O grupo **As Meninas do Conto** se percebe em um caminho de recriação artística dos contos que seleciona para seu repertório, realizando uma atualização, uma conversa, um diálogo, desde o momento de sua escolha e estudo, buscando outras versões do mesmo conto, até o instante da narração, valorizando a palavra oral, potencializando o contar e o ouvir e suas várias relações.

Incluimos a palavra *audiência* ou *plateia* no baú.

Compreendemos que a oralidade necessita da relação direta e viva com o público, é possível afirmar que no momento da narração há uma complementaridade, criando-se uma interdependência. A contadora de histórias com sua voz e gestos estimula o ouvinte, avivando sua

imaginação e memória, assim como o público também estimula a contadora, com suas reações perceptíveis ou não. Suas vozes e seus corpos também são palavras. O público se torna co-autor da narrativa.

Contar histórias para crianças e adultos é prática essencial de nosso fazer artístico. Todo este processo de aprendizagem a partir das histórias se explicita também em nossos espetáculos teatrais, que têm o desejo de levar à cena os contos, a narrativa e as contadoras de histórias.

E para finalizar, incluímos no baú as palavras *cena* e *espetáculos* do grupo.

Iniciamos as criações de nossos espetáculos a partir de uma história, que não foi escrita ou contada, originalmente, para o teatro, e que tem sua origem na oralidade, no corpo, nas vozes, nos gestos de contadoras anônimas. Contos que caminharam ao longo do tempo e que são portadores de ancestralidade. A poética que cada um desses contos desperta nos organiza a tomar as decisões cênicas e estéticas. Esta é nossa linha mestra, e, aos poucos, esta linha pode costurar outros tecidos, com pontos e cores diversas. O grupo **As Meninas do Conto**, a cada espetáculo, se lança a novos desafios, criando obras singulares, buscando relações com a cultura popular: os contos, as danças, as festas, as brincadeiras e a música. A narração impulsiona as artistas do grupo a criarem uma relação direta com o público, no momento presente. Uma

maneira de fazer teatro que tem, nesta relação, um potente vínculo de humanização.

Trocas aparentes, transições rápidas entre narradoras e personagens, ressignificação de objetos e o canto são algumas das possibilidades que a narrativa em cena proporciona. Neste momento, os recursos expressivos das atrizes e da cena contribuem muito para um “ir além” por parte do público, permitindo que as lacunas sejam preenchidas por sua imaginação. Ao quebrar a ideia de uma ilusão realista na cena, as atrizes estão jogando e expandindo as possibilidades da teatralidade e de seu uso como dispositivo cênico.

Talvez pudéssemos chamar as atrizes do grupo de *contadoras-atuadoras*, porque o grupo foi buscar elementos da linguagem da narração de histórias para jogar com a linguagem teatral, investigando uma poética própria e um aprimoramento estético na relação íntima e direta com o público. O verbo atuar está associado à ideia de movimento, ação, prática. Segundo o dicionário Aurélio, atuar é “[...] exercer uma atividade, agir”, ou seja, a intérprete age, se movimenta, manipula objetos, atua, canta, transita entre um gênero e outro, buscando uma relação mais direta, “olho no olho” com o público. Então, como contadoras de histórias, agimos para narrar melhor um conto, atuamos para complementar o que é contado.

Ao longo destes 25 anos de caminhada, criamos oito espetáculos para crianças e jovens e um espetáculo para adultos. Também contamos histórias para todos os públicos em bibliotecas,

escolas, teatros, praças, ruas, centros culturais, áreas de convivência etc. Muito bom ver as marcas que ficaram, melhor ainda é projetar nesta estrada as vontades e inquietações que os tempos (encantados ou não) nos inspiram.

(Re)Existir há 25 anos – muita história para contar

O grupo **As Meninas do Conto** foi criado em 1996, um momento histórico fundamental para o teatro de grupo na cidade de São Paulo, um período que marcou uma movimentação e uma virada nas formas do fazer teatral. No final dos anos 1990, em São Paulo, alguns artistas e coletivos de teatro começam a se reunir e discutir sobre as políticas públicas de cultura vigentes no país naquele momento. Constatou-se a partir desses encontros que a única política pública praticada então era a lei de incentivo à cultura, a Lei Rouanet, baseada na renúncia fiscal por parte das empresas e no repasse desses recursos para atividades artísticas. Assim, os critérios de seleção para a obtenção de recursos, que eram públicos, davam-se pelas mãos da iniciativa privada e excluía os grupos cuja pesquisa e criação se baseavam na investigação e crítica de questões sociais e políticas. Os profissionais de *marketing*, encarregados de buscar e selecionar as obras artísticas para repasse dos recursos fiscais, pareciam não se interessar por determinados tipos de teatro, ou seja, aqueles que pareciam não dar visibilidade e lucro às empresas.

A partir desses encontros, criou-se o Movimento chamado “Arte Contra a Barbárie”, que contou com a participação de diversos artistas e coletivos, como Latão, Oficina, Folias D’Arte, Parlapatões, Pia Fraus, União Olho Vivo, Grupo Tapa, entre outros. Além das políticas públicas de cultura, o movimento também discutia o papel do teatro na sociedade, como essa linguagem artística se relacionava com o público e aquele momento político no Brasil, cujo pensamento predominante era o neoliberalismo. A partir dessas discussões, já em 1999, foi elaborado um primeiro manifesto e no mesmo ano, um segundo manifesto com maior potência propositiva e força de pressão sobre o poder público.

Já o terceiro manifesto, lançado em 2000, é elaborado a partir do aprofundamento dos debates e da luta política do movimento. Em 2002, o movimento conquistou uma vitória importante: a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A Lei de Fomento foi uma conquista fundamental para a cena teatral paulistana e continua sendo um dos principais instrumentos de resistência e continuidade para o teatro de grupo na cidade. **As Meninas do Conto** estão inseridas nesse contexto e em 2007, o coletivo é contemplado pela primeira vez com o Fomento, que hoje está em sua 39ª edição e conta com o lançamento de dois editais por ano. Foi a partir da criação do Fomento e da movimentação do “Arte Contra a Barbárie” que muitos outros projetos foram desenvolvidos: o extinto Miriam

Muniz, o Prêmio Zé Renato, os ProACs Estaduais, entre outros.

Quando falamos em teatro de grupo, nos referimos a artistas que se unem em coletivos com interesses comuns e que desejam realizar um processo continuado de pesquisa, criação e desenvolvimento de linguagem artística. Essa estrutura se difere das produções teatrais que são caracterizadas por um conjunto de artistas, normalmente convidados e contratados por um produtor, uma empresa que tem um projeto específico de montagem. Normalmente, após a montagem e finalização do projeto, esse conjunto de artistas se desliga, sem a perspectiva de continuidade.

Uma das características do teatro de grupo é uma relação mais horizontal, com atores e atrizes-criadores, que colaboram na elaboração da dramaturgia, do cenário, figurino, música e sugerem elementos diversos para a direção do espetáculo. Enquanto que nas produções teatrais, a relação entre os participantes se dá de uma forma mais vertical, através de uma hierarquia preestabelecida. Normalmente já existe um texto escrito, a direção estabelece as marcas e muitas vezes há poucas possibilidades de interligação entre as funções dentro da equipe. Claro que estamos falando de dois extremos, e há variações nas relações entre os diversos coletivos e as diversas produções teatrais, mas traçamos aqui um panorama mais geral. Um dos elementos fundamentais nas criações d’**As Meninas do**

Conto é essa relação mais horizontal, além da mistura das linguagens de teatro, narração e música.

Um grupo teatral que existe há 25 anos deve muito às políticas públicas de apoio ao teatro. Nos últimos dois anos, período em que vivemos a necessidade do isolamento e do distanciamento social por conta da pandemia, nós, que fazemos teatro, tivemos que nos relacionar com uma nova realidade e pensar em como continuar existindo. Essa é uma pergunta frequente para nós artistas, principalmente para aqueles e aquelas que fazem parte de um coletivo. Como continuar existindo e resistindo?

Para se fazer pesquisa é preciso algumas condições mínimas, como tempo, um pouco de “sossego” para não se ter que, incessantemente, estar em busca de meios de sobrevivência – o trabalho na vida do artista é intermitente, sabemos disso. Essas condições são necessárias para se criar sem estar atrelado às demandas do mercado. São Paulo é uma cidade que tem como marca a história do teatro de grupo. Nesse momento, essa singularidade é muito importante de ser marcada e exaltada. A coletividade faz mover coisas que sozinhos não conseguimos.

A Lei de Fomento, como o próprio nome diz, fomenta a possibilidade de um largo período em que podemos produzir uma série de ações artísticas que criam vínculo com a cidade, e isso também é muito importante. O grupo **As Meninas do Conto**

tem a singularidade de circular pela cidade de São Paulo, e para que qualquer circulação teatral aconteça é necessário investimento e estrutura, que o apoio de editais públicos possibilita. Assim, os editais públicos não são importantes apenas para a manutenção dos artistas e suas pesquisas, mas também fundamentais para ampliar o acesso à cultura. Nós tivemos, por exemplo, um projeto chamado De Leste a Oeste, de Norte a Sul, em que realizamos mais de oitenta apresentações em quase quarenta CEUs (Centro de Educação Unificados) da prefeitura, com apresentações para as comunidades escolares e do entorno desses espaços.

Atualmente estamos desenvolvendo um projeto também com apoio da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que ficamos gestando nos últimos anos, cujo foco é a palavra e a escuta. Desde o final de 2021, estamos trabalhando a partir da linguagem radiofônica, com a criação da rádio **As Meninas do Conto**, presente em várias plataformas. Entre as ações do projeto está a pesquisa e gravação de histórias da tradição oral em formato de *podcast*, e também a adaptação de duas peças teatrais para peças radiofônicas: *Bruxas, Bruxas... E Mais Bruxas!* e *Mil Mulheres e uma Noite*, sobre as quais discorreremos um pouco mais adiante neste texto. Além dessa pesquisa de linguagem, também vamos criar intervenções cênicas em diferentes espaços da Zona Oeste da cidade, região onde está localizada

a sede do grupo.

Vale lembrar da Lei Aldir Blanc, que possibilitou a realização de projetos e a sobrevivência de muitos artistas no período da pandemia. **As Meninas do Conto** também receberam esse apoio público no início de 2021, que foi muito importante para a reflexão sobre o nosso processo e a elaboração de ações que nos fortaleceram como grupo, além

de oferecer subsídio a outras pessoas, já que realizamos oficina e bate-papos, onde pudemos compartilhar práticas e procedimentos do grupo.

Assim, as políticas públicas são importantes para que artistas tenham um tempo mais alargado para poder inventar outras coisas e não ficar apenas repetindo o mesmo. Quando pensamos em imaginação, que é primordial para se fazer



BETO AMORIM

Espetáculo Mil Mulheres e uma Noite. Ao fundo: Lívia Sales, Lillian de Lima, Helena Castro. Em primeiro plano: Norma Gabriel, Danielle Barros, Silvia Suzy e Simone Grande.

teatro, também precisamos de tempo. Quando estamos na sala de aula, precisamos de tempo para nos dedicarmos. Quando temos uma ideia, temos que ter tempo de investir nessa ideia para que ela se transforme em ação artística, em peça de teatro, em processo pedagógico. Da ideia até a coisa acontecer há um percurso enorme.

Em um país como o nosso, sabemos que a gestão pública não se notabiliza pela sapiência. Sobretudo, alguns gestores são conhecidos justamente pelo contrário disso, muito mais por sua ignorância e truculência do que por sua sabedoria. E isso até faz lembrar uma história, que vem do Quênia, um país da África, chamada *Carne de Língua*.

É uma história que fala sobre a importância das histórias em nossas vidas, pois nos alimentam, nos abrem os horizontes, nos fazem visitar lugares distantes e nos ensinam coisas que a gente nem imaginava. Esse conhecimento, muitas vezes, vem de pessoas que não ocupam lugares de poder, mas que têm uma grande sabedoria. O rei dessa história demora a entender, mas no final aprende que têm coisas que nem todo dinheiro e riqueza podem dar. No entanto, as boas histórias, da nossa língua e de tantas outras, podem nos fazer (re)encontrar a potência da vida. Histórias fazem muito bem aos homens, às mulheres, aos velhos e às crianças, mas principalmente aos reis – que do alto de sua arrogância deixam de perceber o mais simples.

Em 25 anos de existência, muita história para contar... As experiências dentro do grupo também são diversas. Em 2011, o grupo realizou pela primeira vez uma peça teatral com a participação de todas as atrizes e as duas musicistas que compunham o grupo naquela ocasião – eram nove pessoas em cena –, com direção da Simone Grande e do Eric Nowinski. Participaram do projeto também o dramaturgo convidado e a equipe de criação, além das pessoas que colaboraram com diferentes treinamentos para o grupo – palhaçaria,



Espectáculo Bruxas, Bruxas... E Mais Bruxas! De trás para a frente: Cris Bosch, Norma Gabriel, Fernanda Raquel, Danielle Barros e Lilian de Lima.

BETO AMORIM

corpo e voz. Quando vamos criar um espetáculo, também nos deparamos com as necessidades específicas do novo trabalho, habilidades a serem desenvolvidas. *Bruxas, Bruxas... E Mais Bruxas!* foi um grande caldeirão de gente e de histórias. O texto foi resultado de improvisações realizadas pelo grupo a partir de três histórias da tradição oral – uma hibridação de narração, música e ação dramática, característica da linguagem do grupo.

Essa peça foi criada em um projeto de Fomento (2011) e posteriormente circulou pela cidade de São Paulo, também com apoio da Lei de Fomento para o Teatro (2013). Neste projeto de circulação, duas integrantes tornaram-se mães, e o grupo acolheu esse movimento, inventando estratégias para esse novo momento. A ideia de um coletivo que também cria uma rede de apoio para acolher os diferentes momentos da vida de suas participantes.

Alguns anos depois, já impactadas pelas mudanças sócio-históricas dos últimos anos relacionadas às questões de gênero e à condição da mulher, fomos nos dando conta de que a dramaturgia da peça precisava sofrer alterações. As obras artísticas estão sempre em diálogo com o seu tempo. A pesquisa continuada possibilita que se construa autonomia para os artistas envolvidos e condições de nos apropriarmos das obras. Mesmo que as atrizes não tenham escrito a dramaturgia da peça *Bruxas...*, cuja autoria é do Rubens Rewald, fomos mexendo no texto de acordo com os movimentos do momento histórico – com autorização do dramaturgo,

claro –, também muito influenciadas por toda a discussão gerada durante o trabalho de criação da peça *Mil Mulheres e uma Noite*.

A peça *Mil Mulheres e uma Noite*, primeiro espetáculo do grupo destinado ao público adulto, nasce da pesquisa do livro *As Mil e uma Noites*, cuja protagonista é a contadora de histórias Sherazade, figura mítica, que ganha a vida pelo seu poder de narrar. O trabalho ganha a primeira abordagem através da elaboração de um experimento cênico, realizado na antiga sede de **As Meninas do Conto**, a partir da investigação dos diferentes espaços da casa, com cenas na cozinha, no banheiro, no quarto e na sala. Este experimento aconteceu no mesmo projeto de circulação da peça *Bruxas, Bruxas... E Mais Bruxas!*, e só com o apoio de um outro edital público, o Prêmio Zé Renato, é que ganha os palcos da cidade de São Paulo, alguns anos mais tarde, em 2017.

A nossa poética

Quando dentro da trajetória de **As Meninas do Conto** a narração de histórias vira espetáculo teatral, há uma expansão de todos os elementos que compõem a obra artística, inclusive a música. Assim como um pequeno adereço se expande e se torna figurino ou cenário quando sai da narração para o palco, há uma expansão dos recursos técnicos para a utilização da música em cena, uma ampliação de timbres, de instrumentos, de vozes.

Falando especificamente sobre a música, essa é uma herança do teatro épico de Brecht e que aqui no Brasil toma forma com a criação

de grupos entre o fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960, como o Teatro de Arena e mais tarde o Grupo Opinião, entre tantos outros. A música apresenta-se como parte integrante da dramaturgia, a canção é texto, é narrativa, é cena que também conta a história. Desde sua criação, **As Meninas do Conto** trazem a música para o primeiro plano, e as atrizes foram virando musicistas, cantoras, assim como as musicistas foram se tornando atrizes e narradoras.

Na montagem do experimento cênico e posteriormente do espetáculo *Mil Mulheres e uma Noite*, realizamos a pesquisa e o resgate da personagem da Sherazade e das histórias milenares das *Mil e uma Noites*. Além disso, nos aprofundamos em estudos sobre machismo estrutural, condição da mulher, feminismo e aos poucos fomos cruzando esse material com notícias reais sobre violência contra a mulher. Esse processo afetou profundamente cada uma de nós, movimentando o grupo e transformando definitivamente nosso processo criativo.

A peça traz histórias conhecidas, como a de Malala, por exemplo, e também diversas notícias de jornal, como a história de uma mulher na Índia que foi estuprada por treze homens da sua tribo, como castigo por ter se envolvido com um rapaz de outra aldeia. Quanto à forma, é um espetáculo itinerante, montado em nossa sede, a Casa da História, e que utiliza diversos cômodos, enfatizando a presença da mulher em espaços

privados em detrimento dos espaços públicos. O coro, tanto vocal quanto cênico, também fez parte da pesquisa desse espetáculo e foi amplamente desenvolvido nessa montagem.

E para terminar, mais uma história...

A história africana de Kunta e Kibungo vem ilustrar e brincar com os assuntos abordados, tanto por narrar a trajetória de uma menina de coragem, inteligência e esperteza, quanto por trazer essa figura monstruosa que nos faz refletir: quais os Kibungos hoje que precisam ser driblados. Talvez os desmontes diários sofridos pela cultura, ou o machismo estrutural, já que na história original Kunta é um menino e pela dificuldade em encontrar histórias sobre meninas guerreiras foi preciso trocar o gênero da personagem na nossa narração. Sigamos juntas driblando os Kibungos desse nosso caminho.

Referências Bibliográficas

- CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004.
- JAROUICHE, Mamed Mustafa. **Livro das Mil e Uma Noites**. São Paulo: Globo, 2012.
- MARQUES, Fernando. **Com os Séculos nos Olhos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SLADE, Peter. **O Jogo Dramático Infantil**. São Paulo: Summus, 1978. ■



