

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

**RASTROS DO SISTEMA DE STANISLAVSKI:
PROCEDIMENTOS PARA O TRABALHO DE CRIAÇÃO DO ATOR**

CAROLINA MARTINS DELDUQUE

CAMPINAS, 2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

CAROLINA MARTINS DELDUQUE

**RASTROS DO SISTEMA DE STANISLAVSKI:
PROCEDIMENTOS PARA O TRABALHO DE CRIAÇÃO DO ATOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção de título de Mestra em Artes da Cena.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna, e orientada pela Prof.^a Dr.^a Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Assinatura do orientador

CAMPINAS, 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D377r	<p>Delduque, Carolina Martins. Rastros da tradição stanislavskiana: procedimentos para o trabalho de criação do ator / Carolina Martins Delduque. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Tchekhov, Anton Pavlovitch, 1860-1904. 2. Sistema de Stanislavski 3. Processos criativos. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Traces of Stanislavski's tradition : procedures for the creative work of the actor

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Tchekhov, Anton Pavlovitch, 1860-1904.

Stanislavski system

Creative processes

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Verônica Fabrini Machado de Almeida [Orientador]

Eduardo Okamoto

Márcia Strazzacappa Hernandez

Data da Defesa: 22-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Carolina Martins Delduque - RA 31732 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Presidente



Prof. Dr. Eduardo Okamoto
Titular



Profa. Dra. Marcia Maria Strazzacappa Hernandez
Titular

Com amor, à minha família.

AGRADECIMENTOS

À querida orientadora deste projeto, professora e diretora **Verônica Fabrini**, que sempre “deu asas a minha imaginação”, me abrindo a visão a inúmeras e maravilhosas janelas, a quem eu tenho profunda admiração e gratidão, por ter me orientado não só nessas buscas aqui descritas, mas também por ser para mim e todos Os Geraldos, como uma grande mãe que nos acolheu prontamente após nossa saída da Universidade, possibilitando o nascimento e o crescimento do grupo Os Geraldos.

À **FAPESP**, pelo apoio financeiro concedido, sem o qual não seria possível um mergulho tão intenso.

À minha banca do Exame de Qualificação, os professores Drs. **Eduardo Okamoto** e **Sara Lopes**. Também à minha banca de Defesa, composta novamente pelo prof. Dr. **Eduardo Okamoto** e pela prof. Dra. **Márcia Strazzacappa**.

Aos **funcionários do Instituto de Artes**, em especial ao Vinícius, que sempre me auxiliou prontamente com todas as burocracias inimagináveis do mundo dos projetos acadêmicos.

Ao **FAEPEX**, pelo apoio financeiro concedido, que tornou viável a viagem para Rússia.

Aos amigos, parceiros, à minha querida família escolhida, a todos **Os Geraldos**: Maíra, Júlia, Douglas, Marina, Gisele, Jaqueline e Gustavo.

À amiga **Maíra Coutinho Herissé**, por sua colaboração na parte prática da pesquisa, mas

sobretudo por seu generoso e inconsequente modo de viver a vida e a arte, que sempre me apaixonou e me ensinou tanto.

À amiga e também companheira de grupo, **Julia Cavalcanti**, por sua participação na parte prática da pesquisa e também por ter a certeza de sempre poder contar com ela, mesmo em seus momentos mais conturbados.

Às amigas **Gisele Nunes** e **Marina Milito**, pelas parcerias nos trabalhos práticos e pelas longas conversas sobre nossas inquietações acadêmicas e artísticas, até mesmo tarde noite, na porta dos nossos carros.

Em especial, a amiga **Clarissa Moser**, que com seu olhar e condução não complacentes me ajudou a “não mentir” por tantas e inúmeras vezes, tanto em reflexões escritas como na prática do trabalho de atriz.

A amiga e “geraldina” **Paula Mathenhauer Guerreiro**, por suas extensivas leituras e correções preciosas dessa dissertação.

Ao meu “namorado” **Augusto Rodrigues de Souza**, por seu apoio, compreensão e incentivo às minhas buscas artísticas e acadêmicas, que com o exemplo de sua determinada busca profissional, me leva também a acreditar e a querer sempre seguir a diante.

Aos meus queridos pais, **Angela e Marcos**, por seu constante incentivo e principalmente, por estarem sempre por perto para “o que der e vier”.

Ao estimado professor **Roberto Mallet**, por seus ensinamentos sobre arte e vida tão preciosos, instigantes e determinantes na minha formação não só de atriz, mas como ser humano.

Também a minha família, em especial meu irmão **Gabriel**, que com assessoria de sua namorada **Ariane** me ajudou na confecção e na arte da capa deste trabalho, e minha avó Julieta, por seus quitutes que adoçaram minhas tardes em frente ao computador e suas orações. Ainda, às minhas tias **Márcia e Teresa**.

Àqueles que já foram **meus alunos** em oficinas, cursos de curta duração ou curso livre, em especial aos alunos de Bragança Paulista, que confiando em minha condução, foram importantíssimos para realização de experimentações de práticas pedagógicas a partir do desenvolvimento dessa pesquisa.

À colega de mestrado, **Vivian Nunes**, pelas animadas aulas de dança.

Aos integrantes e colegas do **GICHI**, por abrirem espaço e serem público das investigações práticas iniciais.

Ao professor **Nicolau Antunes**, não só pela oficina ministrada, mas também pelas conversas informais – mas muito esclarecedoras - sobre As Três Irmãs.

Ao querido professor **Mikhail Chumachenko**, que com seu jeito carinhoso me fez ver uma Rússia menos fria.

Aos colegas **Catarina Franco** e **Leonardo Horta**, pela companhia na “aventura” por Moscou.

A todos os **colegas da Oficina** de Belo Horizonte, pela companhia em trabalho e nos bares com samba.

As minhas primeiras professoras de teatro, **Simone Cintra** e **Fabiane Bueno de Camargo**, por me iniciarem na vida teatral.

À **Boa Companhia**, que foi local de oficina, que me acolheu me dando meu primeiro emprego de assistente de produção e com seu exemplo sobre como fazer teatro por 20 anos e ainda fazer piadas disso, me comove a cada dia.

RESUMO

Esta pesquisa se insere no campo das investigações sobre o trabalho do ator e tem como tema o trabalho de criação do ator, a partir dos pressupostos do Sistema de Stanislavski. O trabalho abriu-se em duas frentes: o campo teórico e da práxis cênica, que correram em paralelo, dinamizando uma à outra. Numa delas, foi feito um reconhecimento teórico do tema, no trabalho desenvolvido por pesquisadores, atores e/ou diretores que trabalharam com o mestre russo ou tiveram suas raízes declaradamente fincadas nesse Sistema. Nesse sentido, por um lado a investigação procurou oferecer dados históricos, com referências sobre Michael Chekhov (1891-1955) e Eugênio Kusnet (1898-1975), por meio dos quais foi traçado um percurso geográfico e cronológico, entre Brasil e Rússia, e entre os séculos XX e XXI. Por outro lado, buscando rastrear e refletir sobre aspectos fundamentais de seus ensinamentos na cena russa (berço dessa tradição), apresentamos ao leitor, a análise de conferências de três nomes do teatro russo oriundos dessa tradição – Anatoli Vasiliev, Tatiana Stepatchenko e Mikhail Chumachenko. Já no campo da prática cênica, foi utilizado o texto de Anton Tchekhov *As Três Irmãs*, como ponto de partida e referência para criação do ator. Num processo de experimentação, a partir do texto dramático de um dramaturgo contemporâneo a Stanislavski e seu "parceiro", buscamos, na criação de cenas teatrais, experimentar os procedimentos para o trabalho do ator derivados do Sistema para compreendê-los com o próprio corpo, e não só com o intelecto, e assim, redimensionar as discussões, questões e análises teóricas.

Palavras-chave: Sistema de Stanislavski; trabalho do ator; Anton Tchekhov.

ABSTRACT

This research falls within the field of investigations on the actor's work and has as its theme the actor's creative work, from the assumptions of the Stanislavski's System. The work was opened on two fronts: the theoretical field and practical scenic, which ran in parallel, stimulating each other. In one of them an acknowledgment was made of the subject, about the work of researchers, actors and / or directors who worked with the Russian master or had their roots in this system. In this respect, on one side the research sought to provide historical data, with references about Michael Chekhov (1891-1955) and Eugene Kusnet (1898-1975), through whom a route was traced geographically and chronologically, between Brazil and Russia and between the XX and XXI centuries. On the other hand, trying to trace and to reflect on key aspects of their teaching in the Russian current theatre (birthplace of this tradition), we present the reader with analysis of three conferences with Russian's men of theater from this tradition - Anatoli Vasiliev, Tatiana Stepachenko and Mikhail Chumachenko. In the area of the practice, we used the Chekhov's play, *The Three Sisters* as a starting point and reference for creating the actor. In a process of experimentation, from the dramatic text of a contemporary playwright to Stanislavski and his "partner", we seek, in the creation of theatrical scenes, test procedures for the actor's work derived from the system to understand them with his own body, not only with the intellect, and thus to resize the discussions, questions and theoretical analysis.

Key words: Stanislavski's System; actor's work; Anton Chekhov.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
1. Herdeiros de Stanislavski	19
1.1. Breve esclarecimento: Sistema, método ou técnica?	21
1.2. Michael Chekhov	23
1.2.1. Corpo e psicologia: dois princípios básicos.....	25
1.2.2. A imaginação	29
1.2.3. Da imaginação para improvisação	31
1.2.4. A atmosfera e o sentimento individual na construção da cena	32
1.2.5. A relação com as pesquisas de Stanislavski	35
1.3. Eugênio Kusnet	36
1.3.1. A fê cênica (mais tarde por ele nomeada de “instalação”).....	39
1.3.2. A dualidade do ator	43
1.3.3. O Método da análise ativa e a criação de procedimentos próprios	46
2. Atualizações da tradição stanislavskiana na Rússia - sob a perspectiva de Anatoli Vasiliev, Tatiana Stepantchenko e Mikhail Chumachenko.....	50
2.1. Anatoli Vasiliev (1942 -)	51
2.1.1. Da conferência:	52
2.2. Tatiana Stepantchenko	57
2.2.1. Da conferência	57
2.3. Mikhail Chumachenko	63

2.3.1. Da conferência e da entrevista	63
3. Confluências entre dois rios: Volga e Piracicaba	73
3.1. Sobre o contexto em que se insere essa prática	74
3.2. Sobre as referências práticas	77
3.2.2. Práticas com o russo Mikhail Chumachenko	78
3.2.1. Prática com Nicolau Antunes	90
3.3. Laboratórios de criação/experimentação	94
3.3.1. Primeiro período, primeiras tentativas	95
3.3.2. Segunda etapa: início da Análise Ativa em grupo	101
3.3.3. Terceiro período: quem são essas irmãs?- continuação da Análise Ativa e início do trabalho com referência na técnica de Michael Chekhov	107
3.3.4. Trechos de Irina - a versão derradeira	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
BIBLIOGRAFIA	127
APÊNDICES	139
1. Transcrição das conferências – material gravado em áudio	139
2. Entrevista com Mikhail Chumachenko	168
3. Listagem dos exercícios realizados na oficina	171

Na vida, as coisas vão se abrindo numa aparente infinitude, que às vezes me assusta; noutras, penso: como é possível fazer sínteses se o mundo, o conhecimento para mim, está cada vez mais se abrindo em janelas e janelas?

Dou-me conta de que é preciso, então, “morrer um pouco” e fazer escolhas. Não será possível adentrar todas as janelas em uma única vida. Mas como escolher, se tudo parece me maravilhar? Então, por hora, vejo-me maravilhada e paralisada ao olhar essas janelas. Serei eu ingênua demais, espantada diante das “maravilhas” do mundo? Não, não posso acreditar nisso. Ou perderei o impulso que me leva a seguir adiante, sempre adiante.

No entanto, preciso ter coragem de, nesse momento, não ter medo de perder a ingenuidade do espanto que me impulsiona e adentrar em uma, somente uma, dessas janelas.

Convido o caro leitor a se aventurar comigo, mas não lhe prometo nada, além de uma visita guiada pelos questionamentos de uma jovem sobre como realizar seu trabalho criador, tendo como referência alguns nomes da tradição stanislavskiana. Quando comecei a escrever, ainda não via com clareza aquilo que tanto me espantava...

INTRODUÇÃO

Esse trabalho é resultado de uma constante inquietação, de uma procura insaciável por respostas, por tentar decifrar e tornar possível o trabalho de criação do ator. Não daquele que já nasceu talentoso e que facilmente adentra o universo da cena como alguém já habituado a essa natureza, como uma roupa que veste e pronto: está tudo bem, é tudo assim mesmo.

Lembro-me de quando fiz a prova de aptidão para entrar no curso de graduação em Artes Cênicas da Unicamp e me encantei, apaixonei-me por uma atriz (que hoje em dia é uma grande amiga e companheira de trabalho – Maíra Coutinho Hérrissé). Encantou-me, sobretudo, seu jeito natural, “verdadeiro” e contagiante de atuar. Era tão bom vê-la em cena e parecia ser tão fácil.

No entanto, mesmo hoje, quatro anos depois de formada, quanta coisa ainda permanece obscura no campo da atuação. O buraco é muito mais profundo. É um *trabalho sobre si mesmo*¹ para vida toda.

Essa pesquisa, portanto, insere-se no campo das investigações do trabalho do ator e tem, como tema, o trabalho de criação da ação física do ator, a partir dos pressupostos do Sistema de Stanislavski.

Constantin Stanislavski (1865-1938) ainda é uma referência atual e comum a grande parte dos estudantes das Artes Cênicas em diversas partes do Ocidente. Foi um dos pioneiros, no teatro ocidental, a se dedicar ao trabalho do ator, buscando sistematizar procedimentos que pudessem dar bases sólidas para o ator desenvolver seu trabalho de criação. Em sua época, não havia escolas de formação específica para atores e, por isso, sua formação tem características muito peculiares, que depois vão se refletir na criação de um Sistema. Ele passou por grupos amadores, assistiu, em sua infância, a muitos espetáculos

¹ Referência a uma parte do nome do título de dois livros escritos por Constantin Stanislavski, nos quais ele começa a desenvolver as bases do seu Sistema.

circenses e óperas, participou de um grupo de ballet, admirava os atores do Mali Teatro, organizava *vaudeilles* em sua própria casa. Teve muitas experiências que o levaram, na fase adulta, à criação de uma Sociedade de Arte e Literatura, na qual produzia espetáculos em que atuava e dirigia. Conquistando fama e ainda buscando respostas para decifrar o grande enigma do trabalho de criação do ator, encontrou em Nimeróvitchi Dântchenko (1858–1943)², famoso dramaturgo na época, um parceiro ideal para desenvolver um projeto ainda mais ambicioso: a formação de uma companhia de atores profissionais, que se dedicaria a montagem e apresentações de espetáculos para todos. Stanislavski, em *Minha Vida na Arte*, escreveu sobre o encontro: “sonhando com um teatro assentado em princípios novos, procurando as pessoas adequadas para criá-lo, há muito tempo nós buscávamos um ao outro.” (STANISLAVSKI, 1995:239)

No outono de 1898, foi inaugurado o Teatro de Arte de Moscou com a apresentação da peça *O czar Fiodór*, de Tolstoi (1828-1910)³. Segundo Takeda, pesquisadora brasileira de Stanislavski, “O TAM é uma referência fundamental para compreensão da atividade teatral no século XX.” (TAKEDA, 2003:19), pois, em suas realizações, mesmo mais de um século depois, encontramos as raízes de procedimentos de construção poética que ainda vigoram. Além disso, o debate sobre o fazer teatral iniciado por seus fundadores tocou de tal forma a essência do trabalho de criação do ator, que continuamos a procurar respostas para as mesmas questões.

Stanislavski escreve: “Todas as minhas esperanças estavam voltadas para o ator e a elaboração de bases sólidas de sua criação e técnica” (STANISLAVSKI, 1995:396). Nessa época, já em sua maturidade artística, seus inúmeros registros e experiências, como diretor e ator, levaram-no a formular um Sistema para o ator, buscando no ensino dessa arte, dar bases sólidas para o desenvolvimento de seu trabalho de criação. Suas primeiras tentativas de aplicação com os próprios atores do TAM falharam. Foi somente com a

² Era conhecido por Stanislavski como sendo um dramaturgo famoso em sua época. Era também um ator nato (mesmo não atuando como um) e dirigiu por muitos anos a Sociedade Filarmônica de Moscou (que mais tarde se transformou no atual GITIS – Russian University of Theatre Arts).

³ Famoso escritor russo dessa época, principalmente por suas novelas e contos.

criação dos Estúdios do Teatro de Arte que Stanislavski pôde aplicar e obter os primeiros resultados satisfatórios do Sistema, pois eles funcionaram como laboratórios para o desenvolvimento e enriquecimento de seu Sistema.

Os Estúdios eram espaços para experimentação livre, voltados para a criação de obras que, por serem consideradas demasiado experimentais, não podiam entrar no repertório fixo do TAM. Eles possibilitaram a criação de uma pedagogia por meio de um processo de experimentação concreta, no qual acabavam por se formar novos atores jovens para Companhia e/ou novos Teatros. Entre alguns nomes importantes do teatro russo que participaram destes Estúdios, destacamos Boleslavsky (1889-1937), Vakhtângov (1883-1923) e Michael Chekhov (1891-1955). Estes fizeram parte do primeiro Estúdio, fundado em 1912, e foram fundamentais para o desenvolvimento e divulgação das ideias de Stanislavski.

Depois da fase de experimentação ter mostrado resultados satisfatórios, por indicação de Dantchenko, os atores do TAM também deveriam adotar e estudar o Sistema. Nessa mesma época, o TAM começou com suas turnês internacionais que logo o levariam para a Europa e a América. Assim, o Sistema de Stanislavski começou a ser difundido fora dos territórios russos também.

Foi a temporada do TAM nos EUA que levou uma editora norte-americana a encomendar um livro autobiográfico de Stanislavski que pudesse o apresentar e divulgar seu trabalho para os norte-americanos. A temporada ocorreu de 1922 a 1924, quando o livro foi lançado nos EUA em língua inglesa. No entanto, devido a cortes que a editora fizera em seu trabalho, Stanislavski reescreveu-o e lançou uma versão em língua russa somente no ano de 1926. (TAKEDA, 2008).

Minha vida na arte foi o primeiro livro escrito por Stanislavski, no qual o Mestre pretendia, com a justificativa editorial de narrar fatos de sua vida, introduzir as primeiras ideias e as bases formadoras de seu Sistema. Seu projeto original era audacioso: ainda pretendia escrever mais oito livros que, lidos e compreendidos em seu conjunto, seriam como uma espécie de suma para o trabalho do ator.

Sabemos que, infelizmente, isso não foi possível. Stanislavski conseguiria, ainda em vida, publicar somente mais um livro, que – de acordo com a tradução direta do russo para o português – deveria ser nomeado *O trabalho do ator sobre si mesmo parte I: o trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador de uma vivência – diário de um aprendiz* (TAKEDA, 2008). No entanto, a tradução a que temos acesso no Brasil é da edição norte-americana e recebeu o título *A preparação do ator* (STANISLAVSKI, 1968) – versão que, segundo estudiosos da obra stanislavskiana, como Takeda, sofreu cortes e alterações no significado de palavras e do discurso, que trouxeram prejuízo à leitura do ator brasileiro.

A primeira publicação desse livro nos EUA, com o título de *An actors prepares*, ocorreu em 1936, dois anos antes da morte do autor. A primeira tradução publicada no Brasil data de 1964. O segundo título, que na versão norte-americana chama-se *Building a character*, e de acordo com os desejos de Stanislavski, deveria ter sido publicado em conjunto com o primeiro título, só ocorreu treze anos depois. Nesse intervalo de tempo, Stanislavski faleceu e houve a Segunda Guerra Mundial. Só a partir do final da guerra é que o filho de Stanislavski teria enviado o material para ser editado e publicado nos EUA, que já teria sido encomendado quando o autor ainda era vivo.

O outro título a que temos acesso - *A criação de um papel* (STANISLAVSKI, 1984) - também deriva de uma edição norte-americana, que foi publicada postumamente a partir de fragmentos de textos e registros de Stanislavski, somente doze anos após da publicação do segundo livro.

Segundo nota da tradutora para o inglês, Elisabeth Hapgood⁴, com o lançamento oficial em russo de todos os manuscritos deixados por Stanislavski, que ocorreu no período entre o lançamento do segundo e do terceiro livro nos EUA, soube-se que ele teria escrito três versões para sua terceira publicação, que foram sintetizadas e aglomeradas em uma única publicação norte-americana.

⁴ Estudiosa norte-americana de literatura russa, a quem o próprio Stanislavski teria confiado a tarefa de traduzir seus livros do russo para o inglês.

Ainda segundo Hapgood, Stanislavski teria lhe incumbido a tarefa de, ao traduzir seus manuscritos, eliminar as repetições e cortar tudo que não tivesse sentido para atores que não fossem russos – explicação que poderia justificar os cortes e alterações de sentido criticados pelos estudiosos do assunto.

Nossa pesquisa não pretende se debruçar na investigação da veracidade ou confusão ocasionada pelas edições e traduções a que temos acesso. Embora relevante e instigante para o pesquisador, esse ponto ficará para outra oportunidade. O que nos interessa aqui é levantar a lebre...será que, realmente, somente pelas leituras de seus livros, conseguimos ter uma idéia verdadeira de seu Sistema? O que uma sociedade, como a norte-americana, teria privilegiado e o que ela teria diluído em suas traduções/versões? E no Brasil? Como a nossa cultura recebeu essa herança?

Ainda é relevante acrescentar que, ao final de sua vida, Stanislavski continuava a testar e validar empiricamente seus procedimentos e princípios, pois não considerava seu Sistema finalizado, ficando ainda muitas questões e dúvidas – o que deixa uma brecha para pesquisadores posteriores continuarem, a seu modo, a busca iniciada.

Em consonância com a problemática das traduções e publicações de seus livros e com o intuito de rastrear procedimentos para o trabalho criador do ator oriundos desse Sistema, em nosso percurso, atentamo-nos para outras fontes, como entrevistas, transcrições e análises de conferências de diretores e pesquisadores russos, oriundos da tradição stanislavskiana (que estiveram no Brasil coincidentemente no ano de 2010), pesquisa de campo com a participação da pesquisadora no *Stanislavski System Today* (Moscou, Rússia, 2011) e estudo do trabalho de pesquisadores posteriores a ele, que pretendiam continuar suas pesquisas.

Consideremos, então, que a ideia de tradição será de suma importância neste trabalho, no sentido de dizer novamente, que é bem distinta da ideia de dogma, enquanto crença indiscutível (da interpretação de uma bibliografia, por exemplo). A tradição inclui o sujeito vivo – por isso a importância que será dada tanto à bibliografia quanto à prática, tanto às conferências e entrevistas quanto à conversa informal com colegas atores, diretores e professores.

Sobre os objetivos desse trabalho

Em contato com nosso objeto de pesquisa, surgiram as seguintes questões: como o trabalho de Stanislavski pode ser aproveitado, desenvolvido e transformado por outros pesquisadores que o sucederam? E quais seriam estes pesquisadores? O que o trabalho de um russo do século passado tem a ver com o teatro que eu faço?

Essas questões nos levaram aos seguintes objetivos: de modo mais geral, contribuir com os estudos sobre o trabalho do ator, oriundos de Stanislavski, considerando a reflexão daqueles que trabalharam com ele, que estudaram seus princípios e o sucederam; e, de modo mais específico, mapear e estudar algumas elaborações teóricas feitas com base na prática teatral sobre o trabalho de criação do ator, em derivações de Stanislavski; experimentar praticamente, por meio da criação de cenas curtas, a construção de ações físicas, de modo a verificar as repercussões e pertinências da tradição stanislavskiana em meu corpo e no corpo de colegas de trabalho; e por fim, tecer uma reflexão, a partir da prática, que buscará iluminar os aspectos levantados pela leitura do trabalho dos herdeiros.

Sobre como estão organizados os capítulos da dissertação

Ainda buscando respostas para as questões que surgiram na escolha pelos pesquisadores que o sucederam, optamos por traçar uma trajetória cronológica e espacial que visa a unir os pontos distantes no tempo (início do século XX e século XXI) e espaço (Rússia e Brasil). A trajetória parte de Stanislavski e explora o pensamento de Michael Chekhov (1891-1955), brilhante aluno seu e diretor do Segundo Estúdio do TAM, que, a partir de seus estudos, desenvolveu sua própria técnica, sendo bastante difundido pela Europa e Estados Unidos. Chegamos ao Brasil via Eugênio Kusnet (1898-1975), ator da tradição russa, embora não tenha trabalhado diretamente com Stanislavski. Kusnet imigrou para o Brasil em 1926 e trabalhou com grupos teatrais brasileiros, principalmente o TBC –

Teatro Brasileiro da Comédia⁵, o Teatro Oficina⁶ e o Teatro de Arena⁷, nas décadas de 50 a 70, a partir do que nomeava de “Método de Stanislavski”. Esses grupos foram fundamentais na história do teatro brasileiro, na transmissão de práticas, de pensamentos, formando gerações de atores e diretores, que iriam formar outros e outros, até chegar a... Campinas.

A escolha desses teóricos se justifica também por eles apontarem caminhos férteis para investigação prática, que é o que baliza e gera, em parte, a reflexão teórica. Além disso, é extremamente relevante a posição que Kusnet ocupou no contexto do desenvolvimento de pesquisas para o trabalho do ator brasileiro. No caso de Michael Chekhov, há ainda muito pouco pesquisado ou escrito sobre ele no Brasil. No entanto, no campo da prática, é uma referência atual no desenvolvimento de pesquisas sobre o trabalho do ator, principalmente no Rio de Janeiro, a exemplo de Hugo Moss (pesquisador irlandês, naturalizado no Brasil e membro do MICHA - Michael Chekhov Association - EUA), que comenta que “o ator brasileiro responde bem a essa técnica”. Nicolau Antunes, docente da Universidade de Évora (Portugal), também desenvolve pesquisas sobre essa técnica e, em oficina ministrada de curta duração para os grupos Os Geraldos⁸, Boa Companhia⁹ e o

⁵ Fundado em 1958 por um grupo de alunos da Escola de Direito do Lago de São Francisco, sendo um deles José Celso Martinez Corrêa, hoje o principal diretor do Oficina e responsável pela formação de centenas de atores, como Ety Fraser, Maria Alice Vergueiro do Tapa na pantera Leona Cavalli, entre outros, ao longo de suas décadas de existência.

⁶ Foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 50 e 60. Inicia-se em 1953, tendo promovido uma renovação e nacionalização do teatro brasileiro, e dá por encerradas suas atividades em 1972.

⁷ Importante teatro brasileiro fundado em 1948 na cidade de São Paulo. Por ele, passaram grandes atores e seu repertório de peças privilegiava autores nacionais.

⁸ *Os Geraldos* é um grupo de teatro de Campinas do qual sou atriz e uma das fundadoras. Os integrantes da parte prática da pesquisa também fizeram ou fazem parte deste grupo. Esse coletivo surgiu de um desejo de um grupo de atores, recém-formados pelo Curso de Graduação em Artes Cênicas da Unicamp, de fazer um teatro que abarcasse um público variado e extenso, com conteúdo de fácil compreensão, porém que, em sua simplicidade, não perdesse qualidade poética. O trabalho do grupo vem sendo desenvolvido há quatro anos e conta, em seu repertório, com três espetáculos: *Números*, direção de Roberto Mallet, com estreia em 2008, *Hay amor!*, direção de Verônica Fabrini, com estreia em 2009, e *Números para criança*, direção de Roberto Mallet, com estreia em 2011 – espetáculos com que o grupo já ganhou importantes prêmios nos festivais de que participou, sendo contemplado também por relevantes leis de incentivo à cultura.

⁹ *Boa Companhia* é um reconhecido grupo de teatro de Campinas, com uma trajetória de quase 20 anos, do qual Verônica Fabrini é fundadora e diretora artística.

Grupo Matula Teatro¹⁰, durante uma estadia no Brasil em 2011, também teceu comentário semelhante.

Desse modo, no primeiro capítulo desta dissertação, trazemos, para o leitor, uma recuperação histórica e uma exposição dos trabalhos desenvolvidos por esses dois pesquisadores: Kusnet e Chekhov. Buscando unir os pontos que nos distanciam de Stanislavski – um avanço cronológico de espaço e tempo, entre Rússia e Brasil e entre o início do século passado e a atualidade –, abordaremos uma técnica e um método para o trabalho do ator, que tiveram suas raízes no Sistema de Stanislavski.

No rastro deixado pelos herdeiros, esse capítulo, contaminado pela história, tradição e imbricações da vida na arte desses pesquisadores, abarca a busca pela compreensão do percurso e metamorfoses deste pensar/ensinar/fazer. Eles fundamentam e servem de base para as reflexões tecidas a partir da parte prática da pesquisa.

O segundo capítulo oferece ao leitor uma exposição e análise do trabalho desenvolvido por três encenadores russos atuais – Anatoli Vasiliev, Tatiana Stepatchenko e Mikhail Chumachenko –, oriundos da tradição stanislavskiana, guiada por duas perspectivas: a tradição enquanto memória em constante processo de atualização e o trabalho sobre si. Apresenta outra possibilidade de rastrear elementos do Sistema de Stanislavski, estabelecendo comparações entre as diferentes visões abarcadas - ainda que todas tenham o mesmo pai- e oferece uma pequena amostragem que nos permite entrar em contato com ideias atuais sobre nosso tema em seu lugar de origem.

A elaboração deste capítulo se deu em virtude de minha participação, em outubro de 2010, no ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas –¹¹, que trouxe para o Brasil seis grandes encenadores/ pedagogos russos, entre os quais estavam os três nomes assinalados acima. Essa experiência, embora não estivesse programada para servir ao trabalho, representou decisiva contribuição à pesquisa, na medida em que me deu a rara oportunidade de entrar em contato quase que diretamente com a fonte, já que esses pesquisadores, em sua

¹⁰ *Matula Teatro* é também um grupo de teatro de Campinas, com uma trajetória artística de mais de 10 anos. Esse grupo, no momento em que a pesquisa foi realizada, tinha sede no mesmo prédio que o grupo Os Geraldos, o Espaço Cultural Rosa dos Ventos, que ainda se localiza em frente à sede da Boa Companhia.

¹¹ Realizado em Belo Horizonte/MG.

maioria, estudaram com alunos que tiveram contato direto com Stanislavski. Além de serem pesquisadores russos, o que corrobora aspectos inerentes à tradição da qual Stanislavski despontou. De modo que, apresentarei também, como apêndices da pesquisa, a transcrição de cinco das conferências realizadas, uma entrevista com um dos diretores sobre o Sistema de Stanislavski e a descrição dos exercícios práticos realizados na oficina: “O Sistema de Stanislavski hoje: elementos básicos do treinamento do ator”.

No terceiro capítulo, o leitor encontrará uma reflexão sobre o processo de investigação prática dessa pesquisa, que se deu como forma da pesquisadora se colocar no papel do “sujeito da experiência” - que “tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião”. (BONDÍA, 2002: 27) Estarão descritos os procedimentos e pressupostos do trabalho prático, a fim de exemplificar como se deu a apropriação dos fundamentos encontrados nas reflexões e análises teóricas contidos nos capítulos anteriores.

Essa parte da pesquisa foi realizada concomitantemente às leituras e, portanto, ao processo de análise e reflexão teórica do objeto de estudo, tendo, como metodologia elementar, a realização de laboratórios semanais de experimentação cênica e apresentações públicas. Os laboratórios foram realizados, sobretudo, coletivamente, a partir da experimentação de procedimentos e elementos de criação com a obra *As três Irmãs*, de Anton Tchêkhov (1860-1904).

Já na inauguração oficial do TAM, Dantchenko tinha em mente que seu elenco montasse uma peça de Thêkhov, dramaturgo russo, seu amigo e por quem tinha profunda admiração. Naquela época, seus textos não obtinham êxito no palco. Era um artista incompreendido. No entanto, pouco tempo depois da criação do TAM, a companhia montou uma peça sua, sob direção de Stanislavski, resultando no estrondoso sucesso da encenação de *A gaivota*, em 1898. Essa peça já havia sido encenada antes, no ano de 1896, foi um grande fracasso e fez o escritor pensar seriamente em parar de escrever para o teatro. Entretanto, no encontro com os idealizadores do TAM, havia um desejo mútuo de inovação da arte cênica, fator que provavelmente favoreceu uma boa encenação da peça.

A partir de então, Tchekhov passou a escrever suas peças para serem montadas e apresentadas no TAM - *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e, por último, pouco antes de seu falecimento, *O Cerejal*.

“Só o TAM conseguiu levar à cena alguma coisa do que nos legou Tchekhov, e o fez no momento em que os artistas e a companhia estavam em fase de formação. Isso aconteceu porque tivemos a sorte de encontrar um novo enfoque para ele”. (STANISLAVSKI, 1995:301)

Aqui Stanislavski se refere ao que nomeou de **linha da intuição e do sentimento**, dizendo respeito a uma abordagem que pretendia mais do que levar à cena o dizer das palavras escritas pelo dramaturgo; desejava revelar o que estava oculto nas pausas e, por meio das ações dos atores e da composição dos objetos, sons, decorações, atmosfera, irradiar o sentimento interior das personagens chekhovianas. Apenas com esse novo enfoque, o trabalho do dramaturgo pôde encontrar plenitude.

Aqui vale a pena lembrar que o homem, com os estudos de Sigmund Freud (1856-1939) – *A interpretação dos sonhos*, publicado pela primeira vez em 1899 – e de Jung (1875-1961), começa a ser vasculhado em sua dimensão inconsciente, em sua dimensão interior.

Em nossa pesquisa, aproveitamos esse casamento frutífero, valendo-nos do texto *As Três Irmãs*, como base e inspiração dramaturgical para a investigação prática do trabalho criador do ator por meio de **ações físicas**. Sendo uma obra clássica da dramaturgia universal, o texto apresenta uma rica possibilidade de estabelecer um diálogo com a tradição:

“Tchekhov é inesgotável: parece pintar continuamente prosa do cotidiano, mas aquilo de que fala, no fundo, o que constitui o seu leitmotiv espiritual nem o acaso, nem o particular, mas sim o humano, com H grande”. (STANISLAVSKI, 1980:14)

O terceiro e último capítulo é uma confluência entre aquilo que se encontra nos livros, aquilo que se viveu e aquilo que não se sabe o que será, arrematando o processo de

pesquisa. Trazendo para o leitor o mapeamento do percurso das experimentações de criação em cenas teatrais, que tem duas balizas fundamentais: a inspiração dramática do texto *As Três Irmãs* e o trabalho criador do ator a partir de elementos presentes no Sistema de Stanislavski.

Com o intuito de discutir procedimentos possíveis para o trabalho de criação do ator, o capítulo fará uma análise descritiva dos laboratórios realizados, bem como uma reflexão, no sentido de tecer uma revisão sobre os conceitos abordados pela teoria após terem sido vivenciados e, por isso, redimensionados.

Para melhor compreensão desse capítulo e a fim de que a dissertação tenha uma utilidade que ultrapasse a sua leitura e possa servir à prática do trabalho do ator, encontra-se, nos apêndices, a descrição dos exercícios realizados em uma das oficinas¹² que fizeram parte dessa pesquisa e serviram de base para estruturação da investigação prática.

A escolha por apresentar ao leitor primeiramente uma análise e reflexão sobre o trabalho de pesquisadores/atores/diretores que trabalharam a partir de princípios da tradição stanislavskiana e só depois a minha experiência com isso, se deu em virtude da tentativa de transpor o percurso e a forma que este conhecimento chegou a mim.

Num primeiro momento, tive contato com os livros de Stanislavski em português, depois descobri o trabalho de dois de seus herdeiros – Kusnet e Chekhov. Percebi que somente o contato com os livros não seria suficiente, no entanto eles são (e foram) uma espécie de guia introdutório nos procedimentos, elementos e termos, sendo por isso, essenciais, para uma compreensão mais aprofundada do fazer. E é fundamental para compreensão dessa pesquisa que o leitor possa também ser guiado primeiramente pelos herdeiros mais antigos, depois por Mestres mais atuais, para então ter o contato com o trabalho prático e as reflexões advindas do embate e/ou comunhão com as propostas apresentadas nos capítulos anteriores.

¹² A oficina mencionada é “O Sistema de Stanislavski hoje: elementos básicos para o treinamento do ator”, ministrada pelo prof. Mikhail Chumachenko, no ECUM (Belo Horizonte, 2010).

O Sistema de Stanislavski: ponto de partida e elementos geradores fundamentais

Aos nove anos, morava ainda em Piracicaba, interior de São Paulo, e estudava numa escola que propunha trabalhos em grupo em quase todas as disciplinas. Lembro-me da minha professora da terceira série, a Helena, tão querida por nós, seus alunos. Um dia nós nos debruçamos na mesa dela dizendo que queríamos fazer um trabalho em grupo sobre matemática. Ela, com as três alunas em sua frente, contou-nos uma história sobre uma classe de alunos que não conseguia entender o que era fração. A professora desta turma preparou uma aula com maçãs e foi dividindo as frutas em pedaços e, assim, seus alunos conseguiram compreender. Depois da ideia dada pela professora, fomos as três empolgadíssimas para casa da Paula (que morava num condomínio gigante, com floresta e piscina – como um simulacro da propriedade rural de Kóstia, em *A Gaivota*). O trabalho se transformou numa peça de teatro. E essa foi a minha primeira atuação (como atriz e dramaturga).

Num outro dia em sala de aula, tínhamos que escrever uma redação, com tema livre, e eu escrevi a “nossa” peça. Para resolver o problema da protagonista, já que éramos três, criei três professoras: uma boazinha que os alunos não respeitavam, uma bem brava que também não se fazia entender e a professora que conseguiu fazer os alunos aprenderem. Eu faria a professora brava. A nossa heroína real, a professora Helena, bancou a nossa ideia e resolveu incluir a classe toda: eles seriam os alunos da nossa sala. Então, com ajuda da professora de teatro da escola, Simone Cintra¹³ (que no ano seguinte foi minha primeira professora de teatro), montamos a peça, que foi apresentada na festa de fim de ano para toda escola e pais.

Foi uma experiência fantástica para mim, porque eu via os alunos mais velhos fazendo teatro e morria de vontade de estar lá. No ano seguinte, entrei para o grupo de teatro do colégio, sob direção de Simone Cintra. Nesse grupo, Júlia Cavalcanti dos Santos, que atualmente faz parte do mesmo grupo que eu – *Os Geraldos* – também estava.

¹³ Mestrado e Doutorado pela Faculdade de Educação da Unicamp, “No Caminho do Mito: um olhar sobre o processo de criação de Nonoberto Nonemorto - Grupo Andaime de Teatro Unimep” e “Narrativas Poéticas Autobiográficas: (auto)conhecimento na formação de educadores”, ambos sob orientação de Ana Angélica Medeiros Albano.

Lembro-me de que as aulas de teatro eram sempre motivo de alegria, mas também levadas muito a sério desde então por mim. Eu não faltava por nada, estudava o texto, concebia meus figurinos junto com minha avó Julieta, que os costurava, e o momento da apresentação era...maravilhoso! Aquele frio na barriga antes de entrar em cena rapidamente se transformava em sensações muito boas quando eu estava no palco. Tudo me parecia muito mágico e divertido! Eu me vestia de um jeito diferente, pintava meu cabelo e pronto: acreditava mesmo ser uma personagem. O teatro, para mim, era (e de certa forma é até hoje) um meio de me aventurar por muitas janelas diferentes.

Quando era criança, parecia tão simples o processo de criar um personagem, que para mim era fácil acreditar que, em cena, eu era mesmo uma personagem. Nunca me imaginei como outra pessoa em cena, era sempre uma personagem. Isso mostra que, de certo modo, a consciência de que era eu mesma manipulando, forjando um “ser ficcional” (BONFITTO,2002), já estava presente intuitivamente desde minha infância. Essa consciência deixa clara também a coexistência de duas realidades: a real (do ator) e a (ficcional) do personagem.

O primeiro fato para qual gostaria de chamar atenção aqui é a facilidade com que eu, quando criança, acreditava na realidade ficcional da cena. Essa capacidade da criança em acreditar numa realidade ficcional, é o que Stanislavski chama de “fé cênica” (STANISLAVSKI, 1968) e ele mesmo, ao tentar explicar para o leitor o que quer dizer com isso, faz uso de um exemplo de uma criança brincando. Facilidade que nem sempre é fácil de se manter depois de grande.

Essa é uma das primeiras características fundamentais para o desenvolvimento do trabalho do ator que Stanislavski explica em seu Sistema. Em Kusnet, esse elemento se transformará no que ele nomeia de “instalação cênica”, como veremos a diante.

O intuito do ator em relação ao público é sempre o de convencer o espectador da realidade da vida do espírito humano que está representando. Convencer. Como convencer alguém de algo em que nós mesmos não acreditamos? Como um bom vendedor, que se importando com o que vende, deve valorizar, acreditar e agir **como se** aquele fosse

realmente o melhor produto do mundo (pois para o vendedor, ele realmente o é). Assim, ele consegue convencer até o comprador mais descrente em seus produtos.

Do mesmo espírito necessita o ator. E essa crença na realidade ficcional da personagem deve o levar a agir **como se** ele mesmo estivesse naquela situação ficcional. Aqui, podemos perceber como a **ação** é um elemento central e convergente, do qual o ator se utiliza para tornar concreta a realidade ficcional da personagem. No entanto, de nada adiantaria realizar uma **ação** sem **fé cênica**.

Sendo assim, podemos constatar também que os elementos desse Sistema possuem uma interdependência que determina seu modo de entendimento em conjunto, ou seja, sistêmico (por isso Sistema), relacional, tendo na ação física, um ponto de convergência.

Intrinsecamente ligado a esse elemento, temos a noção de **verdade cênica**. Ao surgir o **se criador**, o artista deve acreditar com a mesma sinceridade com que acredita na verdade autêntica, ou com mais entusiasmo ainda, não importando a estética adotada pelo diretor ou o registro de interpretação escolhido pelo ator, desde que sejam convincentes, isto é, verdadeiros ou verossímeis.

Com a leitura de *Minha Vida na Arte*, fica evidente que o que movia Stanislavski em suas buscas pela realização plena do trabalho do ator: conseguir passar para seu público algo verdadeiro, que tivesse uma profunda ligação com a realidade, que falasse de sua e da realidade de seu público, do ponto de vista humano.

No início do século 20, época em que Stanislavski inicia suas pesquisas, o mundo pulsava no ritmo das novas ideias, seduzido pelas promessas da segunda revolução industrial e pelas novas correntes políticas, tendo como epicentro a Europa. Nesse contexto, a arte russa protagonizou uma reviravolta sem precedentes na história, e com o teatro não foi diferente. Tudo parecia clamar por uma revolução! Na política, perdurava o regime autoritário czarista e, no teatro, identificava-se nos atores uma interpretação vaidosa e caricata, na qual quase tudo soava muito superficial. Stanislavski desejava fazer um teatro que comunicasse com seu público verdadeiramente. Buscava encontrar maneiras objetivas de se realizar o trabalho do ator, que não dependessem exclusivamente do talento e da intuição. Por esses motivos, trabalhou muitos anos.

Em outubro de 2010, participei de uma oficina com Mikhail Chumachenko, professor da escola russa (GITIS) e que estudou com Maria Knébel, aluna direta de Stanislavski. Nessa oficina, Mikhail nos disse que o primeiro exercício que Stanislavski fazia com seus alunos era o “Exercício do espelho”, que consistia em imaginar que se esteve numa situação muito feliz ou muito triste e, em seguida, ir para um espelho. Então, deveria subir no palco e imaginar que o público era este espelho. O equívoco mais comum cometido pelos alunos era que eles se furtavam de pensar por que estavam indo diante do espelho e ficavam se mostrando (representando) muito felizes, dando pulos de alegria ou chorando loucamente, como se fosse possível ser real essa situação e comunicável para o público. Geralmente, nessas situações, vamos ao espelho para nos recompor, não para ficar admirando ou mostrando caras de felicidade ou dor. Com isso, Stanislavski pretendia ensinar que não se trata de sentir, quem tem que sentir algo é o público, não o ator; não é uma questão de vaidade, mas sim de traduzir um sentimento verdadeiro, de fazer isso chegar ao público, não ficar somente com o ator.

A partir desse exemplo, também é possível identificar mais dois elementos do Sistema: a coexistência de uma esfera **interior** e uma **exterior** na realização de uma ação física. A personagem poderia estar terrivelmente abalada internamente, mas, em frente ao espelho, surge para disfarçar seu interior, numa composição externa que pouco aparenta grande sofrimento. O outro elemento é a existência de um **objetivo** em toda ação que se realize. Era nesse ponto que residia boa parte da confusão da maioria dos alunos: qual o **objetivo** que o levou ao espelho? Recompôr-se, disfarçar e não mostrar seu sentimento.

Há, ainda, outros inúmeros elementos, como a **imaginação**, o **tempo-ritmo**, a **memória emotiva**, entre outros. Veremos como outros pesquisadores abordaram e renomearam esses mesmos elementos em seus trabalhos. Como sujeitos da experiência, padeceremos a eles, sempre atentos ao perigo, apontado por muitos pesquisadores da tradição stanislavskiana, de utilizar o Sistema de Stanislavski de forma fragmentária, sem compreender os princípios fundamentais que o regem.

Segundo registros que encontramos nos livros de Knebel e Kusnet, no final de sua vida, após realizar descobertas acerca da **ação física**, Stanislavski desenvolveu o **Método**

da análise ativa, prática que envolvia automaticamente todos os elementos do Sistema. No entanto, nunca escreveu nada sobre isso. Foram os registros de seus sucessores e pesquisadores que se dedicaram a continuar essa busca, como é o caso de Kusnet, que trouxeram seus ensinamentos até nossos dias, como veremos no primeiro capítulo.

Convido, então, você, leitor, a se aventurar pela vida e arte de pesquisadores, atores e diretores, todos com uma questão latente em comum: como encontrar formas de realizar o trabalho criador do ator, como encontrar o sentimento de verdade e ser capaz de “transmitir a vida autêntica do espírito humano”?

“E se não é possível dominá-lo de imediato, não seria possível fazê-lo por partes, ou seja, montando-a a partir de elementos isolados? Se precisamos trabalhar cada um deles separadamente, sistematicamente, mediante toda uma série de exercícios, que seja assim! Já que a natureza deu aos gênios a capacidade de atingir o estado criador com plenitude, quiçá atinja aproximadamente o mesmo estado depois de um *grande trabalho sobre si mesmo*”. (STANISLAVSKI,1995:412)

“No fundo, é esta a única coragem que se exige de nós: sermos corajosos diante do que nos é mais estranho, mais maravilhoso e mais inexplicável entre tudo com que nos deparamos”. (Rainer Maria Rilke, 77-78)

1. Herdeiros de Stanislavski

Este capítulo irá tratar dos atores-pedagogos – Michael Chekhov e Eugênio Kusnet - abordando a relação entre pesquisa teatral e processo de formação, visto que esta relação estará presente entre estes mestres. Tendo como referência a abordagem em dupla via (encenação e pedagogia), realizada pela prof. ^a Dr.^a e diretora Maria Thais Lima Santos, em sua tese de doutorado *V. Myerhold, o encenador pedagogo* (ECA, USP, 2002), essa pesquisa irá abordar o Sistema de Stanislavski e seus sucessores na dinâmica entre atuação e formação do ator.

Segundo Stanislavski: “Mais de vez me convenci de que, entre os sonhos de um diretor de cena e sua realização, há uma grande distância e de que a arte nova precisa de novos atores com uma técnica completamente nova” (STANISLAVSKI,1995:396). No caso de Myerhold, segunda a autora, o processo de formação de seus atores estava intimamente ligado ao processo de encenação de uma nova montagem teatral que resultava no desenvolvimento de sua pesquisa. Dessa forma, hibridam-se duas instâncias: a encenação e a formação, tornando a escola um espaço fértil também para consolidação de pesquisas sobre novas linguagens na área teatral.

A pesquisadora francesa Béatrice Picon-Valin, também especialista em Myerhold, diz que “A pesquisa e a pedagogia são necessidades que caminham juntas. Não é nas escolas que já existem que os encenadores vão encontrar seus atores. É preciso que eles formem novos atores.” (PICON-VALIN/Conf. ECUM 2010)¹⁴.

Nesse sentido, a escola, ou o estúdio, ou qualquer espaço de formação de novos atores, é um espaço fértil para o desenvolvimento de pesquisas, para a aplicação e

¹⁴ As conferências do ECUM (Belo Horizonte, 2010), cujo conteúdo completo está transcrito nos apêndices, quando citadas no texto base, serão colocadas desta maneira: (Sobrenome do conferencista/Conf ECUM 2010).

reformulação de novos métodos ou técnicas. Como já mencionamos na introdução, foi com a criação de novos Estúdios que formavam novos atores, que Stanislavski pôde aplicar e desenvolver os elementos de seu Sistema. Mesmo que de maneiras distintas, observamos semelhanças no caso de Chekhov e Kusnet, observando que o ato de ensinar novos atores caminhou junto com o desenvolvimento de suas pesquisas. Os dois têm o foco muito claro: apoiados no Sistema de Stanislavki, buscaram apontar ao ator caminhos objetivos para que ele realize seu trabalho criador.

Os trabalhos deles serão apresentados segundo um percurso espacial que se inicia na Rússia, passando por outros países da Europa e pela América até chegar ao Brasil, e um percurso temporal, que vai aproximadamente de 1920 (quando Chekhov emigrou da Rússia para a Europa e depois para os EUA, para por em prática suas próprias técnicas), passando pelas décadas de 60 e 70 (quando Kusnet trabalhou com grupos de teatro no Brasil).

Este percurso aponta para um olhar sobre o trabalho de Stanislavski que vai tomando distância. Chekhov estudou com ele, emigrou da Rússia para Inglaterra e depois para os EUA e Kusnet, atuava na Rússia sob sua influência, mas nunca teve um contato direto com o Mestre. Só anos mais tarde, quando já estava no Brasil, leu seus livros, tomando conhecimento do Sistema e, por seu crescente interesse, foi à Rússia e estudou com alguns de seus discípulos.

Tais percursos, entretanto, não são lineares. A técnica de Chekhov, como veremos a seguir, ainda está viva, inclusive no Brasil. No entanto, se suas pesquisas tivessem sido continuadas, que novos avanços veríamos? Atentamos para o fato de que esse capítulo cumpre uma função de recapitulação histórica, para que possamos entrar em contato com suas ideias e pensamentos desde sua origem. No entanto, como pesquisadora, meu questionamento pretende ir além, ultrapassando a barreira do histórico e buscando, na prática, levantar novas questões e procurar maneiras próprias de respondê-las, como veremos no capítulo três.

A importância desse capítulo está em construir e apresentar para o leitor a trajetória já percorrida por esses herdeiros, com a tentativa de, no processo de análise complementado pela experimentação, encontrar um caminho próprio.

Como vimos na introdução, ao final de sua vida, Stanislavski considerava que o Sistema, um conjunto de práticas e princípios que pudesse auxiliar o ator a ser capaz de “dar vida” a um papel em cena, de modo verdadeiro, buscando uma relação com a plateia que ultrapassasse os limites de uma comunicação puramente racional, ainda não estava completo e não seria totalmente efetivo.

Foi nesse finalzinho que ele questionou o modo de abordar os vários elementos de seu Sistema. Seria preciso encontrar uma abordagem que desse conta de todos os aspectos de modo mais visceral, natural, inter-relacionado, não separadamente, sem o risco do ator cair na armadilha de uma criação puramente racional ou analítica.

Inserido nesse contexto, um de seus alunos e integrante do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte, Michael Chekhov, mergulhou nessa busca que o levou para o estudo aprofundado e direcionado para criação de ações físicas internas, sempre sobrepostas por ações externas. Ele investigou e concebeu práticas para o ator que o permitissem entrar em contato com seu interior, com sua psique, com sua imaginação para, partindo desse primeiro forro interior, criar gestos e/ou ações externas preenchidas por ações (motivações) internas. Desse modo, as chamadas motivações ou ações internas não seriam criadas de modo puramente racional, mas por meio de experimentações práticas, permitindo que corpo e psique pudessem se comunicar de modo mais intuitivo e orgânico.

Kusnet, por sua vez, depois de retornar à Rússia, conduz sua investigação para o que nomeou “Método da análise ativa”. Segundo Knebel, nessa metodologia, a busca era também a de resolver o problema da racionalização pura.

A História nos conta que Chekhov teve de emigrar da Rússia, pois suas produções eram demasiado experimentais para os soviéticos. Ora, Knebel ficou na Rússia e quando Kusnet retornou à terra natal, teve contato com ela. Chekhov, nessa época, já não estava mais lá e desenvolvia seu trabalho nos EUA.

1.1. Breve esclarecimento: Sistema, Método ou Técnica?

Um sistema, a partir de definições encontradas em dicionários da linguagem portuguesa, pode ser entendido como um conjunto articulado em rede, cujas partes formam um todo e cujo sentido se estabelece na relação de suas partes.

Nas aulas na Rússia de que pude participar, a nomenclatura usada pelos professores russos é a de **Sistema de Stanislavski** e não **Método** (como já ouvi e li algumas vezes). E faz todo sentido que assim seja, pois, além da interdependência das partes, acrescentamos que **Sistema** é algo que não se fixa, está em ebulição e tem um caráter modernizante. Já **Método** é algo que individualiza, é uma construção no entre o que traz o indivíduo e o que sua individualidade faz disso. É o como fazer. Um Sistema pode englobar, portanto, vários Métodos.

Uma referência com berço stanislavskiano muito conhecida no EUA, por exemplo, é Lee Strasberg (1901-1982). Ele desenvolveu seu próprio **Método**, baseado nos princípios e procedimentos do Sistema, estudados a partir do contato com os diretores russos Richard Boleslavski (1889-1987) e Maria Knébel - ambos alunos diretos de Constantin Stanislavski, principalmente a partir dos estudos sobre Memória Emotiva, deixando também sua experiência registrada no livro *Um sonho de paixão* (1990), publicado nos EUA em 1987, alguns anos depois de sua morte.

O título do principal livro de Kusnet é *Ator e Método* e ele, constantemente, faz uso das palavras metodologia e método em seus escritos, o que é perfeitamente justificável nesse caso, uma vez que ele pretendeu criar procedimentos para uma realidade e um conjunto de atores específico, brasileiros, mas embasado pelos elementos presentes no Sistema.

Chekhov fala em “sistematização de uma **técnica**” (CHECHOV, 1986). Nesse caso, a nomenclatura **técnica** torna evidente o modo como Chekhov pretendeu se apropriar do Sistema: ele almejou desenvolver uma técnica. Ora, a técnica é sempre algo que não pode ser desconectado de seu artesanato. Saber determinada técnica passa indiscutivelmente pelo fazer. Quando alguém domina a técnica do ballet clássico, por exemplo, isso significa que esse sujeito sabe dançar o ballet. E é por meio do domínio dessa técnica, das possibilidades que ela apresenta, que esse sujeito artista irá criar sua poesia.

Sendo nomeadas como **Método** ou **Técnica**, essas e também outras pesquisas que versam sobre o trabalho do ator a partir de pressupostos stanislavskianos, mas que não foram citadas por essa pesquisa, fazem parte do mesmo arcabouço, têm a mesma raiz e constituem em galhos e folhas do mesmo Sistema (daí a sua potência geradora, sempre aberta ao novo). Além da importância, sinalizada na introdução, de se compreenderem os elementos do Sistema de Stanislavski sempre em relação uns com os outros, pois eles foram concebidos para serem partes de um sistema, destacamos o caráter modernizante que acompanha o conceito de Sistema. Esta qualidade permite a possibilidade e a necessidade de reconhecer diferentes pontos de vista sobre o tema durante outras épocas e culturas em que foi concebido e, ainda, olhar para o trabalho do ator no momento atual.

1.2. Michael Chekhov



Os ensinamentos de Stanislavski foram concebidos para os atores do Teatro de Arte de Moscou, num determinado período histórico e numa determinada localização geográfica, aspectos que definem um contexto bem distinto do nosso. Michael Chekhov, que também era sobrinho de Anton Tchekhov, estudou com Stanislavski, foi um de seus mais brilhantes alunos e, a partir dessa experiência, sistematizou uma técnica para o trabalho do ator. Esta foi bastante difundida para os atores do Ocidente, primeiramente para os atores da América do Norte, especialmente para os que trabalhavam na Broadway e em Hollywood.

Nesse sentido, o principal foco do trabalho de Chekhov e talvez sua maior contribuição para o desenvolvimento do Sistema de Stanislavski foi a sistematização de exercícios físicos elaborados especificamente para o ator, que encontramos em seu livro *Para o ator*. No desenvolvimento desses exercícios, o trabalho de criação do ator não precisa ser ligado diretamente à personalidade ou à história pessoal do ator, mas deve ser desenvolvido usando o que Chekhov chama de “Criatividade Individual”. Assim, é

possível trazer para o trabalho do ator não só os planos reais, mundanos, da sua experiência, mas também os terrenos do subconsciente em que residem as nossas imagens universais e arquetípicas. Com este livro, sua técnica pôde ser difundida e estudada em muitos outros países, dentre eles o Brasil.

Além da experiência em Moscou, esteve também em outros países da Europa, tendo trabalhado com diretores e atores de diferentes tradições. Foi na Inglaterra que iniciou de fato experimentos com sua própria técnica, como diretor do Teatro Chekhov, que, às vésperas da II Guerra Mundial, foi transferido para os EUA, onde os experimentos prosseguiram até serem adiados indefinidamente, quando muitos dos atores do gênero masculino foram convocados pelo exército.

Todavia, em 1942, foi convidado para trabalhar em Hollywood, onde se tornou um professor de atuação para estrelas de cinema, atuou em muitos filmes e publicou seu livro, *Para o Ator*. Entre atores de destaque em Hollywood que estudaram com ele, estavam: Beatrice Straight, Gary Cooper, Marilyn Monroe, Gregory Peck, Patricia Neal, Clint Eastwood, Anthony Quinn, Ingrid Bergman, Jack Palance, Lloyd Bridges, e Yul Brynner (que escreveu o prefácio de Chekhov *Para o ator*).

Dois anos antes de sua morte, no ano de 1957, enviou seu livro a atores, universidades e escolas de formação de atores nos EUA. O texto começou a chamar a atenção dos alunos de teatro ao longo dos anos, e o interesse sobre Chekhov e sua técnica começou a crescer. No entanto, quando ele faleceu em Hollywood, Califórnia, em 1955, ainda não havia estúdios ou escolas onde interessados em sua técnica pudessem estudar.

Somente 25 anos depois, em 1980, Beatrice Straight e Robert Cole abriram o Michael Chekhov Studio, em Nova York. O estúdio fechou suas portas em 1990. Em 1999, foi fundado, nos EUA, o MICHA - Michael Chekhov Association¹⁵, uma organização dedicada à tarefa de promover o trabalho de Michael Chekhov, que conta, em seu corpo docente, com professores, como Joanna Merlin e Beatrice Straight, que foram certificadas pelo próprio Chekhov. Atualmente, a atuação do MICHA, que tem sede em Nova York,

¹⁵ Site oficial: www.michaelchekhov.org

estende-se por vários estados e cidades dos EUA, Europa e até no Brasil¹⁶. Contudo, embora Michael Chekhov seja uma referência mundial, até conhecida por muitos atores brasileiros, Chekhov é conhecido no Brasil, sobretudo, por meio de seu livro, *Para o ator*. Sua prática, porém, ainda é pouco explorada em nosso país.

Nesse livro, Chekhov traz a descrição e proposição de uma sistematização de uma técnica muito bem definida e desenvolvida em 16 anos de trabalho no TAM como ator, professor, diretor e, finalmente, principal dirigente do Segundo Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. Logo no início do livro, o autor observa que, para compreensão total de seus ensinamentos, será necessária uma aplicação prática dos exercícios prescritos. Vi, então, uma possibilidade de me utilizar dos exercícios descritos no livro na parte prática desta pesquisa. Desse modo, no capítulo três, serão abordados desdobramentos e a complementação da reflexão da leitura de seu livro a partir da prática.

Na seleção dos conteúdos que serão abordados nos sub-capítulos que seguem, optamos por nos ater aos princípios que fundamentam e introduzem a sistematização da técnica desenvolvida por esse discípulo.

1.2.1. Corpo e psicologia: dois princípios básicos

A dimensão psico-física¹⁷ do trabalho do ator é uma premissa básica. O ator, sendo ele mesmo o próprio instrumento de sua arte, deve, então, lutar para que seu corpo e sua mente estejam em completa harmonia. Muitos atores são capazes de compreender a natureza de um papel, suas emoções, mas, ao mesmo tempo, são incapazes de expressar isso de modo verossímil no palco. Como se sentissem seu corpo acorrentado. E é exatamente por esse descompasso entre a mente e o corpo que Chekhov justifica a

¹⁶ No Brasil, ainda não existem muitos trabalhos acadêmicos sobre o assunto, pelo menos nas fontes de pesquisa disponíveis on-line das principais universidades do país, não encontrei registros de trabalhos concluídos sobre a técnica de Michael Chekhov. Existem cursos e workshops ministrados por Hugo Moss, membro do MICHA, com sede na cidade do Rio de Janeiro –RJ. Mais informações no site oficial: www.michaelchekhov.com.br.

¹⁷ Este termo aparece nos trabalhos de Stanislavski – *A criação de um papel* (STANISLAVKI,1984), e depois também em Grotowski – *Em busca de um teatro pobre* (GROTOWISKI,1987) e Eugênio Barba – *A arte secreta do ator* (BARBA e SAVARESE, 1995).

imprescindibilidade de exercícios físicos, que devem ser preparados de acordo com as necessidades específicas da profissão de ator.

Esses exercícios, apesar de nomeados como exercícios físicos, devem ter em si o desenvolvimento de uma qualidade interior:

“O corpo de um ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de modo que o convertam gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de condutor e receptor das imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza.” (CHEKHOV,1986:02)

Segundo Guinsburg, em seu livro *Stanislávki, Meirhold & Cia* (2001), no final do século XIX, a arte de interpretar do ator, por um lado, estava dominada pelo uso de clichês teatrais e, portanto, sem profundidade, e, por outro, pela teoria romântica da representação inspirada, apaixonada. O ator dessa época considerava que a arte teatral deveria surgir da inspiração, da subjetividade. Nesse caso, além do ator interpretar com excesso de convenções, maneirismos e ênfase na forma, ele ficava refém de seu temperamento, com a emoção sem controle, representando aos gritos, quase em histeria. Chekhov, inserido nesse contexto, assim como Stanislavski, acreditava que

“a verdadeira tarefa do artista criativo não é meramente copiar a aparência exterior da vida, mas interpretar a vida em todas as suas facetas e profundidade, (...), deixar que o espectador olhe mais além das superfícies e dos significados da vida.” (CHEKHOV,1986:03).

Segundo o pensamento de Chekhov, o corpo do ator deve ser moldado e recriado a partir de dentro, levando-se em conta a psicologia como fonte, pois de lá podem brotar todos os estímulos sensitivos e imagens que propulsionam um corpo a agir, a mover-se fisicamente. Para o desenvolvimento do ator, portanto, primeiramente se devem fazer exercícios psicológicos especiais (dos quais, ele exemplifica nove em seu livro) que visam a desenvolver o elo entre psicologia e corpo, e ainda a riqueza da própria psicologia.

O ator, além de se exercitar, deve constantemente ampliar seu círculo de interesses, tentando penetrar no modo de pensar de personagens de peças de outras épocas, de países distintos do seu, de pessoas com as quais não simpatiza, imaginando-se como se vivesse em circunstâncias diferentes da sua própria. No desenvolvimento desse trabalho, é preciso acabar com toda crítica desnecessária e ser muito objetivo. Finalmente, o ator deve conhecer seu corpo e sua mente, saber seguir, controlar e reagir a seus impulsos.

Os exercícios são descritos de forma detalhada e são extremamente físicos, mas sempre com uma motivação da psique. Por exemplo, fazer um gesto de levantar um braço. Antes de fazê-lo, o ator deve imaginar o que o impulsiona a fazer esse gesto, o que o motiva, ou simplesmente imaginar que se tem um braço imaginário que faz o gesto antes e o braço real o faz em seguida. O importante é que nada é puramente físico. Você se coça quando há algo em você que lhe dá coceira, você ri quando acha algo engraçado, assim por diante. Ou seja, na realização de uma ação há sempre a coexistência de duas dimensões: a **interna** e a **externa**. Os exercícios são apresentados para serem realizados em sequência, um após o outro, no intuito do ator se acostumar e treinar sua capacidade de imbricar, nas ações físicas, uma motivação da psique, uma dimensão interior.

O autor se utiliza de inúmeras imagens para alimentar esse trabalho físico, sendo que a primeira abordagem que nos apresenta nomeia de “trabalho com as qualidades de movimento”. Estabelecendo uma comparação com os quatro elementos fundamentais da natureza – ar, água, fogo e terra –, faz-nos imaginar ora que o ar é como uma superfície que oferece forte resistência (terra), ou como uma superfície por onde é possível fluir (água), ou uma superfície que permite voar (ar) e até mesmo irradiar (fogo). Dessa forma, o ator trabalha com quatro espécies de movimento: a moldagem (terra), flutuação (água), vôo (ar) e, por último, com algo que ele nomeia de irradiação (fogo). Sempre parte de movimentos amplos e realizados com o corpo todo para gestos mais cotidianos e realizados com pequenas partes do corpo, como mãos e dedos, por exemplo. Sempre há um movimento interior, mesmo quando o corpo permanece por algum instante estático.

O primeiro exercício visa a impregnar o corpo do ator de uma sensação de liberdade e vida mais plena para deixá-lo aberto às experiências que virão. No segundo

exercício, o ator deve imaginar que o seu peito é o centro de onde devem partir todos os movimentos corporais. O peito faz parte do plexo solar, e é o grande centro emocional do nosso corpo. É possível deduzir, então, que os movimentos do corpo devem ter uma relação intrínseca com nossas emoções, já que se iniciam no nosso centro emocional. A partir do terceiro exercício, o ator começa a estabelecer uma relação com o espaço que o cerca, deixando-o marcado com formas fortes e definidas e também com objetos, visando, sobretudo, a habilitar o ator a criar formas para tudo o que fizer no palco. No exercício de número quatro, os movimentos a serem realizados adquirem, gradativamente, qualidades mais leves, até chegarem, no quinto exercício, a seu ápice de leveza.

No sexto exercício, o ator deve sentar-se, deitar-se, levantar-se e sentir, a cada movimento, em cada posição, que seu corpo está “irradiando”. Aqui temos dois sentidos que se complementam nessa mesma palavra. O primeiro diz respeito ao sentido de gerúndio, de continuidade, ou seja, enquanto permanecer sentado, deve sentir que está sentando, continua realizando a ação mesmo quando externamente parece permanecer estático numa posição. Mas também indica uma projeção, uma direção para, pois “Irradiar significa dar, transmitir a outrem. Sua contraparte é receber. A verdadeira atuação é um constante intercâmbio de ambas as coisas.” (CHEKHOV, 1986: 20)

No sétimo exercício, o ator deve trabalhar com as quatro qualidades citadas anteriormente (modelagem, flutuação, vôo e irradiação) apenas em sua imaginação, sem realizar movimentos exteriores.

Chekhov ressalta que todo bom artista deve apresentar quatro qualidades: desenvoltura, forma, beleza e integridade. Para explicar a desenvoltura, faz, primeiro, uma distinção entre as qualidades do personagem e do próprio artista. O que se representa até pode ser pesado e grotesco, mas o modo como o artista o faz deve ser com leveza e desenvoltura; caso contrário, não agradará a plateia. Cita, como exemplo, o tombo de um excelente palhaço – como Charles Chaplin (1889-1977) ou Grock (1880-1959) – que cai pesadamente no chão, mas com tanta elegância e desenvoltura, que é impossível o público não rir. A segunda qualidade, a forma, diz respeito à capacidade do ator de dar formas precisas e nítidas a suas ações e/ou personagens. Os exercícios mencionados trabalham

essas duas qualidades. Sobre a terceira qualidade, a beleza, esclarece que, assim como tantas outras coisas, ela também tem seu lado sombrio. É preciso considerar isso ao trabalhar com essa qualidade; caso contrário, torna-se apenas uma qualidade exterior. É preciso aplicar belos meios mesmo no tratamento de temas altamente desagradáveis. Os exercícios que seguem são destinados ao treinamento dessa qualidade.

No oitavo exercício, é sugerido que se comece por uma observação do ser humano, atentando, sobretudo, ao que nos chama a atenção por ser “belo”. Depois de despertado esse senso, parte-se para exercícios práticos que se iniciam com grandes movimentos, reduzindo gradativamente até chegarem a movimentos pequenos e cotidianos. Chekhov sugere, então, que esses movimentos passem por todas as qualidades anteriormente exercitadas, ressaltando a necessidade de executá-los de modo belo, de uma beleza que surge do íntimo e vai impregnando todo o corpo. Acrescenta que os exercícios não devem ser feitos em frente a um espelho, para que os movimentos não sejam somente exteriores, e que o ator deve resistir à tentação de querer parecer belo.

A última qualidade que deve se tornar inerente ao ator é a Integridade. Essa qualidade diz respeito à capacidade do ator de relacionar as partes com o todo, ou seja, ao entrar em cena, levar em conta o que fez antes e o que fará depois. Com isso, o ator será capaz de enfatizar os aspectos principais de sua criação e seguirá uma linha principal de acontecimentos, auxiliando a prender a atenção do público. Com o intuito de treinar essa qualidade, Chekhov ainda discorre sobre mais um exercício, para que o ator identifique, seja na sua própria vida ou na vida de um personagem histórico, de um animal, ou mesmo numa música, cada parte que o compõe, como se fossem quadros pendurados numa parede; bem como para adquirir um senso agudo de começo e final de cada pequena parte.

1.2.2. A imaginação

Segundo o que nos diz o próprio Stanislavski, nem mesmo um passo em cena deve ser dado sem uma **motivação interior**. (STANISLAVSKI,1984) Ora, a **imaginação**

colabora com a criação de uma motivação interior, pois, utilizando-se dela, o ator alarga consideravelmente suas possibilidades de criação para uma motivação interior.

Chekhov fala sobre o poder da imaginação para gerar a criatividade. Colocamos a imaginação para funcionar quase sempre a partir de um processo de memória, no qual vamos nos lembrando de situações e/ou pessoas do passado por meio de imagens, em nossa mente, que, aos poucos, transformam-se em outras imagens que, embora não tenham feito parte da realidade, suscitam-nos emoções, desencadeando reações. Ou seja, por meio da imaginação, somos levados de um estado de espírito passivo a um estado criativo.

As imagens existem por si mesmas, mas sua expressividade só se completa por meio de uma colaboração ativa do artista, que deve fazer perguntas às imagens como as faz a um amigo. Eis o ato de imaginar, de trabalhar a imaginação. É preciso olhar atentamente dentro dessas imagens, para que despertem sentimentos, emoções e impulsos necessários à interpretação do personagem. Esse olhar interno nada mais é do que um ensaio por meio de sua imaginação. E isso exige muita concentração.

A imaginação faz com que a criação do ator não se encerre em seus próprios maneirismos, dentro dos limites de sua personalidade, permitindo que o ator se expresse com maior liberdade, para que confira maior profundidade psicológica ao personagem da peça, contribuindo ativamente no ato da criação artística.

Nos exercícios para o desenvolvimento dessa capacidade, o autor indica caminhos para que o ator dê corpo às imagens, tornando-as concretas e o treinando a criar, em sua mente, e traduzir, em seu corpo, imagens cada vez mais concretas e detalhadas de cada estímulo, cada palavra, cada detalhe que compõe o personagem que lhe é dado. Frisa a importância do ator ser capaz de “enxergar” a imagem que está criando em seu interior, trabalhando-a em situações e ambientes distintos, para observar suas reações. Nesse refinamento de lidar com a imagem, o ator deve ser surpreendido pelas respostas, pelas reações e comportamentos da imagem que está criando e incorporando, como se ela pudesse ter quase que vida própria, conferindo autonomia à imagem, sempre atento em estabelecer ligações necessárias para vincular sua imaginação ao seu corpo, voz e psicologia.

1.2.3. Da imaginação para improvisação

Todo ator, quando vai fazer um papel, tem nas mãos uma oportunidade de expressar suas convicções pessoais em criações nas improvisações, mesmo partindo de um texto dramático já pronto e tendo alguém no papel de diretor. A improvisação do papel pelo ator é um ato de co-criação, de colaboração com o autor e o diretor. As falas e ações podem já ser pré-determinadas, mas o como são as portas abertas para ele desenvolver suas improvisações. E esse é um detalhe – o como –, que faz toda a diferença e, muitas vezes, pode passar despercebido. É o caminho pelo qual um ator também assina a obra, oferecendo seu jeito pessoal, único e intransferível, de ver e pensar o mundo. É, também nesse ponto, que se mostra e se justifica a necessidade do trabalho do ator sobre si mesmo, pois, para dar essa pessoalidade, essa individualidade a um papel, o ator deve, antes de qualquer coisa, conhecer-se, trabalhar sobre seu próprio material, explorar suas potencialidades e possibilidades.

Nos exercícios para desenvolver essa capacidade, é imprescindível que o começo e o fim dos momentos de sua improvisação estejam muito bem definidos e que, quanto maior o contraste entre esses dois momentos, melhor. Liberdade é fundamental para improvisação; porém, liberdade com prisões, para que tudo parta de uma necessidade. Aos poucos, a sugestão é de ir aumentando os pontos previamente definidos entre o começo e o final, para que cada segmento vá ganhando mais detalhes.

É importante ter em conta que o teatro é uma arte coletiva e que, por isso, um conjunto que improvisa junto vive um constante processo de dar e receber. É preciso criar ações que convidem o parceiro e estar atento para dar respostas aos convites dados. Para tanto, o autor sugere exercícios nos quais o conjunto deve executar as mesmas ações sem um acordo prévio ou sugestão de qualquer espécie. Não importa tanto se conseguem ou não, mas o esforço para que essa harmonia seja de fato estabelecida.

O treino sugere que se repita a tentativa de improvisação a partir da mesma situação, com os mesmos pontos de início e de final, mas que a cada tentativa o ator

encontre uma nova maneira de interpretar a mesma situação. De uma improvisação à próxima, o ideal é que não haja conversas ou discussões sobre o que deu certo ou errado, mas que, a cada nova tentativa, cada um vá se conscientizando durante a ação de fazer novamente. Depois dessa experiência, o mesmo trabalho pode ser feito com uma cena já escrita por um autor: os atores lêem a cena, distribuem os personagens, fixam um começo e um final e improvisam livremente a partir disso.

1.2.4. A atmosfera e o sentimento individual na construção da cena

Cada evento, cada fenômeno, cada situação, possui sua atmosfera particular, que é capaz de aproximar o espectador e aprofundar sua percepção, fazendo-o penetrar nos aspectos interiores da cena, sem o limitar a compreender a cena apenas com seu intelecto. A atmosfera exerce uma função extremamente forte no desempenho do ator. “Não existe atmosfera desprovida de dinâmica interior, vida e vontade. Tudo de que se precisa para obter inspiração vinda dela é abrimo-nos ao seu influxo.” (CHEKHOV, 1986:55)

Numa mesma atmosfera, entretanto, cada um pode reagir de uma forma diferente, ter um sentimento distinto. Por isso, para separar muito bem essas duas instâncias, o autor nomeia a atmosfera de **sentimento objetivo** e o sentimento de cada sujeito de **sentimento subjetivo**. Não é possível que duas atmosferas diferentes coexistam no mesmo lugar. Quando isso ocorre, a mais forte acaba por derrotar a mais fraca.

Assim também ocorre com os sentimentos subjetivos quando se relacionam com uma atmosfera distinta. Por exemplo, um homem muito feliz que chega a um enterro onde há uma atmosfera muito forte de dor e tristeza: pode ser que ele se contamine por essa atmosfera e altere seu sentimento subjetivo de alegria. Praticamente todos os elementos percebidos pelo público no palco podem servir para realçar uma atmosfera: contornos do cenário, luzes, tom da voz etc..

A atmosfera de cada peça é seu coração, sua alma sensível. Segundo o autor, nossa capacidade de sentir e, com isso, harmonizar nossas ideias e ações é o que nos qualifica como humanos; caso contrário, seríamos como uma máquina. Por isso, uma cena desprovida de suas atmosferas gera a impressão (ruim) de um mecanismo.

Sobre o sentimento individual, ou subjetivo, diz o autor que é o que faz o ator dar nuances à sua interpretação a partir de uma sensação psicofísica, preenchendo a ação, conferindo uma dimensão interior, ou seja, dando vida à ação e, portanto, ao personagem.

Chumachenko, nas oficinas que ministrou¹⁸, reafirmava essa ideia, segundo a qual não há ação puramente física, ou seja, toda ação tem uma motivação psicológica que a gera, que a preenche. O ator, portanto, precisa ter esse sentimento subjetivo em cada pequena ação que executa em cena. Mas como atingir isso sem soar falso em cena? Chekhov diz que “Os verdadeiros sentimentos artísticos, caso se recusem a aparecer por si mesmos, devem ser induzidos por algum recurso técnico que faça o ator adquirir o controle sobre eles” (CHEKHOV, 1986:63).

Um recurso técnico razoavelmente simples sugerido pelo autor é o de sempre definir uma qualidade (moldar, fluir, voar ou irradiar – mencionadas anteriormente) para execução de uma ação. A partir dessa qualidade, a ação vai gerar uma sensação que remete a essa qualidade, que será capaz de despertar seus sentimentos. Uma única sensação é capaz de gerar vários sentimentos.

Antônio Damásio, em seu livro *O sentimento de si – o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência* (DAMÁSIO, 2004) faz uma distinção entre *sentimento* e *emoção* bastante pertinente para compreensão do que Chekhov propôs. Ele diz que os sentimentos são dirigidos para o interior e são privados, enquanto que as emoções são dirigidas para o exterior e são públicas. Ou seja, sentimento é algo que está dentro, correspondendo à expressão interna de uma emoção. Assim, uma sensação gera, ao mesmo tempo, uma emoção, que é perceptível e que todos podem ver, e um sentimento, que é privado, que é o forro e/ou o correspondente interior dessa emoção.

Outro procedimento para criação de um papel apontado pelo autor é a utilização do **gesto psicológico**. A ideia desse procedimento parte do princípio de que a nossa vontade é expressa por meio de nossos movimentos, gestos ou ações. Sendo assim, se o ator tem de criar um personagem que possui, por exemplo, uma vontade férrea e

¹⁸ A primeira no ECUM 2010 e a segunda em Moscou, 2011, conforme já mencionado na introdução.

inquebrantável, ele deve procurar por um **gesto global** que possa expressar isso. Depois de encontrar tal gesto e repeti-lo várias vezes, seu corpo, impregnado pelas qualidades estimuladas por tal gesto, provocará sentimentos internos, ou seja, eis uma maneira, segundo o autor, de estimular e acessar a sua própria psicologia.

“Podemos dizer que o vigor do movimento instiga a nossa força de vontade em geral; que a espécie de movimento desperta em nós um definido desejo correspondente, e que a qualidade desse mesmo movimento evoca os nossos sentimentos.” (CHEKHOV, 1986: 70)

Seja por meio da sensação de sentimentos nascidos do trabalho com a atmosfera, usando a imaginação e/ou a incorporação de imagens, ou mesmo o trabalho a partir do Gesto psicológico, todos esses são caminhos possíveis para abordagem de um papel oferecidos pelo autor em sua técnica desenvolvida para o trabalho do ator a partir de pressupostos da tradição stanislavskiana. São meios que, segundo Chekhov, permitem ao ator trabalhar também com a sua intuição, para não correr o risco de uma abordagem puramente racional.

Ao falar sobre a aplicação desses princípios na abordagem de um papel, o autor deixa claro que, assim como Stanislavski dizia, independente do meio que o ator deseje utilizar, é imprescindível que esteja atrelado aos objetivos do personagem que está sendo criado, ou seja, àquilo que ele deseja, que ele quer, à sua meta. Esse é o ponto que, quando ligado ao trabalho com sentimentos e emoções, pode gerar muito conflito.

“Nunca use sentimentos e emoções enquanto estiver definindo seus objetivos – como quero amar ou desejo sentir-me triste -, porque sentimentos ou emoções não podem ser feitos. O verdadeiro objetivo baseia-se na sua vontade (da sua personagem). Sentimentos e emoções, naturalmente, acompanham seus objetivos, mas eles próprios não podem ser convertidos num objetivo”. (CHEKHOV, 1986:169)

Nessa citação, encontramos duas pistas importantes para o nosso entendimento do que Stanislavski poderia nomear de objetivo do personagem. Quando pensamos em **vontade**, acredito que seja uma palavra que ajuda mais o ator do que **objetivo**. Objetivo me leva a uma ideia de uma intenção totalmente consciente e, mais do que isso, totalmente racional, enquanto que vontade me parece abarcar um lado inconsciente da ação, que inclui a imaginação, a memória, a intuição.

A outra pista importante é sobre a relação com os sentimentos ou emoções. Eles não são objetivos, mas vêm em decorrência de alguma vontade. Stanislavski, ainda em seu primeiro livro sobre o trabalho do ator, já dizia:

“Fixem essa regra, de uma vez por todas, em suas memórias: em cena, não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo. (...) Nunca procurem ficar ciumentos, amar ou sofrer. Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro. Nessa coisa, que se passou antes, vocês devem pensar com toda força. Quanto ao resultado, virá por si.” (STANISLAVSKI, 1968: 68)

1.2.5. A relação com as pesquisas de Stanislavski

Em um dos últimos capítulos de seu livro, o autor explica melhor como se podem relacionar alguns dos princípios do trabalho de Stanislavski com a sua própria técnica. Discorre sobre os **objetivos**, o **superobjetivo**, as **unidades de ação** e como os princípios por ele desenvolvidos servem a esses princípios stanislavskianos, ou seja, busca solucionar os mesmos problemas da cena, do trabalho do ator, já identificados pelo seu mestre. E completa, colocando o público como um co-criador ativo da performance: é preciso, num ensaio, sempre imaginar como o público reagiria.

1.3. Eugênio Kusnet



Eugênio Chamanski Kuznetsov nasceu em 1898, na Rússia, onde iniciou sua vida teatral. Ao contrário do que comumente se pensa, ele não chegou a estudar ou a ter contato direto com o Sistema de Stanislavski nessa época, muito menos com o próprio Stanislavski. No entanto, seu fazer artístico foi inevitavelmente influenciado pelas ideias e conceitos que estavam em voga na época na Rússia, que tinham como modelo ideal as peças e os trabalhos de atores do TAM e, por consequência, a pesquisa de Stanislavski.

Kusnet aprendeu português ainda na Rússia e imigrou para o Brasil em 1926. Pretendia fazer teatro por aqui, mas viu um teatro muito distante de suas expectativas e questionamentos sobre a arte teatral que estava em voga na Rússia. (PIACENTINI, 2011)

Por isso e por questões de sobrevivência, inicialmente, trabalhou com o comércio, vindo a se dedicar ao teatro somente a partir da década de 50 em contato e a convite do encenador polonês Zibgniew M. Ziembinski (1908-1978). Iniciou sua trajetória no teatro brasileiro como ator pelo TBC – Teatro Brasileiro da Comédia, passou pelo Teatro Oficina e depois pelo Teatro de Arena, em que inaugurou sua atividade como professor de atuação.

Kusnet não recebeu transmissão direta dos ensinamentos de Stanislavski, mas pelo contexto cultural no qual ele estava inserido, os procedimentos stanislavskianos rebateram em sua formação. Quando se tornou ator e depois formador de atores no Brasil, eram, portanto, as referências que tinha do teatro russo que o destacavam de muitos atores brasileiros. O contato real com os conceitos do Sistema de Stanislavski ocorreu quando já estava no Brasil, com a chegada de seus livros aqui.

“Só muito mais tarde, aqui no Brasil, quando tive pela primeira vez a oportunidade de ler suas obras, cheguei a reconhecer nos elementos de seu método alguns detalhes de meu trabalho, quase instintivo, daquele tempo. Comparando as experiências concretas de Stanislavski com as minhas, embora muito tímidas e vagas, mas que surgiram sob a influência dele, naquela época, é que concebi a ideia de lecionar a arte dramática na base do método.” (KUSNET apud PIACENTINI, 2011:29)

Kusnet participou de uma época de importantes transformações do teatro brasileiro, tendo se destacado como ator e professor de formação a partir do que nomeava o *Método de Stanislavski*, formando uma grande geração de atores nas décadas de 60 e 70.

Nessa época, retornou à Rússia e fez estágio nas escolas do *Estúdio do Teatro de Arte de Moscou*, criada por Dântchenko, e do Teatro de Vakhtangov, que foi aluno de Stanislavski. Foi aí que ele conheceu o *Método da Análise Ativa*. Também enriquecedor foi o contato com Maria Knebel, por meio do qual tomou conhecimentos das transformações do Sistema nos últimos anos de vida de Stanislavski.

O compromisso com a tradição stanislavskiana provocou grandes avanços na elaboração da metodologia kusnetiana, permitindo-lhe moldar as pesquisas sobre o trabalho do ator, realizadas na Rússia, ao ator brasileiro.

É preciso salientar que não só Kusnet divulgou inicialmente as ideias stanislavskianas no Brasil, como também o fez Ziembinski - uma vez que o teatro que fizera na Polônia foi influenciado por Stanislavski. Importante ainda mencionar Augusto Boal (1931-2009) - que estudou na Actor's Studio, espaço que difundiu as ideias de Stanislavski em Nova York.

A partir de 1968, Kusnet passou a se dedicar somente ao ensino teatral. Escreveu três livros nos quais se dedica a essa transmissão, sendo os primeiros: *Iniciação à arte dramática*, de 1970, e *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*, escrito em 1971. Passados alguns anos, fez uma revisão de seus conteúdos, condensando-os, a partir de sua experiência como pedagogo teatral, na obra *Ator e Método*, publicada pela primeira vez em 1975.

Com esse livro, seu intuito é colocar o ator no centro do espetáculo teatral, proporcionando-lhe um **Método** ou, ainda, um sistema de estudos e pesquisa, exercícios físicos e emocionais, a fim de que o ator pudesse desenvolver seu trabalho num processo racional e lógico, passível de ser conduzido por ele mesmo.

Em uma abordagem que passa por relatos de sua própria experiência subjetiva, Kusnet mostra os ensinamentos de Stanislavski, sob sua perspectiva, como um grande conjunto de noções básicas adaptáveis em função do tipo de peça a ser montada, do conjunto de atores, do tipo de encenação, dentre outros aspectos, quebrando o senso comum de que o Sistema de Stanislavski serviria somente à escola realista, escola da época de sua concepção por Stanislavski. Segundo nós acreditamos e de acordo com a visão da pesquisadora Takeda, Stanislavski deve ser considerado um “Homem do teatro - que realizava suas pesquisas não em busca de um *ismo*, mas de um teatro vivo.” (TAKEDA, 2008:39)

No entanto, não estamos querendo dizer aqui que os dados circunstanciais da história e os valores sociais daquela época devem ser desconsiderados para compreensão de seus ensinamentos; pelo contrário: em consonância com a proposta dessa investigação, o legado prático e teórico de Kusnet amplia os limites de continuidade e adaptação do Sistema a outras realidades, tempos e culturas.

Kusnet incorpora, em seus estudos, as novas descobertas no campo da ciência e da psicologia de sua época, contribuindo para atualização do conhecimento que está transmitindo. Além disso, passa a se utilizar também do trabalho de Bertold Brecht¹⁹ (1898-1956) como referência para desenvolvimento de seu método. Sua pesquisa possui uma amplitude considerável, de cujo legado abordaremos apenas três aspectos metodológicos, por serem pertinentes ao escopo desta pesquisa: a **fé cênica** (ou instalação), a **dualidade do ator** e o **Método de análise ativa**.

¹⁹ Famoso dramaturgo e encenador alemão do século XX, que desenvolveu o que nomeou como “Teatro Épico”, no qual o ator deve atuar com distanciamento. Frequentemente, é apresentado como sendo antagonista às ideias de atuação de Stanislavski.

Para Kusnet, a essência do teatro está na relação ator-espectador. “A razão da existência do teatro é exatamente a sua comunicação com o espectador. É assim, só assim, que eu entendo teatro.” (KUSNET, 1975:4) A partir desses dois vértices, Kusnet debate sobre dois aspectos fundamentais: a **fé cênica** (ou instalação) e a **dualidade do ator**.

O primeiro aspecto, a **instalação** ou **fé cênica**, diz respeito à capacidade do ator em acreditar e, então, querer convencer o público da realidade do personagem que está jogando. Acreditar sabendo que se trata de uma ficção e convencer o espectador da realidade ficcional. Em consequência disso, temos a dualidade do ator: segundo Kusnet, o ator sempre deve estar consciente de que está “fazendo de conta”, ao mesmo tempo em que age de modo verossímil, como se aquela situação fosse real para si, já que é real para o personagem. Busca, portanto, coexistir e “agir com verdade” simultaneamente em duas realidades: a do ator e a do personagem.

O **Método da análise ativa**, segundo Kusnet, foi uma das últimas descobertas de Stanislavski, que mudou radicalmente a metodologia de utilização dos conceitos por ele desenvolvidos anteriormente. Por meio da análise ativa, todos os elementos de seu sistema estão automaticamente envolvidos e são estudados e desenvolvidos em uma atitude do ator e do diretor em analisar ativamente (improvisando) o texto dramático.

Sobre esse aspecto, Stanislavski não teve tempo de escrever e sistematizá-lo de modo mais objetivo. Novamente, é fundamental entendê-lo como um pesquisador autêntico, que possui uma obra em processo, assim como a própria natureza da criação artística. Seus procedimentos e crenças foram se transformando e evoluindo na medida das suas descobertas cênicas enquanto ator, diretor e pedagogo durante toda sua vida. Seria um espaço fértil para os pesquisadores posteriores, mas oriundos de sua tradição, darem continuidade. Kusnet o fez.

1.3.1. A fé cênica (mais tarde por ele nomeada de “instalação”)

Segundo Kusnet,

“O ator deve através de seu comportamento físico, exterior – mostrando como o personagem come, anda, fala – convencer o espectador da realidade da vida interior do personagem: do que ele pensa, do que ele quer, do que ele sente, o que vale dizer: convence-o da realidade da vida do espírito humano”(KUSNET, 1975:5)

“A arte dramática é a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma estética” Essa é uma frase que traduz o principal objetivo do teatro na definição de Stanislavski, explicada por Kusnet. Observa-se que Stanislavski inclui a presença do público como sujeito receptivo e conclui com a realização de uma forma estética referindo-se, de acordo com a definição clássica de estética, a uma forma *bela*, a uma ação *bela*. Ou seja, assim como Michael Chekhov, que também considera a beleza uma das qualidades importantes do ator, Kusnet valoriza a beleza na realização de uma cena (no sentido já explicado no sub-capítulo sobre Michael Chekhov).

Sobre a questão do ator em relação ao público, seu intuito é sempre o de convencer o espectador da realidade da vida do espírito humano que está “representando”. Convencer. Como convencer alguém de algo em que nós mesmos não acreditamos? Um vendedor que não demonstra apreço por sua mercadoria jamais conseguirá ser um bom vendedor. Esse é o ponto: o vendedor, para vender bem sua mercadoria, deve chegar a acreditar que seu produto é formidável, adquirir uma **fé**.

Assim também deve agir o ator: com **fé cênica**. O ator deve ter fé em sua realidade imaginária da cena, mas - é claro - sem perder o senso de realidade: por isso, o nome de **fé cênica**. Segundo Stanislavski: “Chamamos de ‘verdade cênica’ aquilo que não existe, mas que poderia existir.” (STANISLAVSKI apud KUSNET, 1975:9) Ou seja, o ator deve agir com fé, acreditar em sua ação, imaginando e executando uma ação verossímil ao caráter que está representando caso aquilo fosse real.

Para ter **fé cênica**, o ator precisa encontrar uma ação em consonância com a realidade imaginária de seu personagem, ou seja, ter uma lógica que faz aquilo ser verossímil, podendo, então, convencer o espectador da realidade imaginária colocada no palco.

Além do exemplo do vendedor, o uso da fé cênica na vida real pode ser exemplificado também por crianças em suas brincadeiras e jogos. O próprio Stanislavski já havia mencionado isso, como comentamos na introdução. Kusnet complementa seu argumento com a fala do psicólogo soviético de sua época, R. Nastadze, que conta o caso de um garotinho brincando com um pedaço de pau, acreditando que aquilo era seu cavalinho, sendo capaz até de se assustar se de repente seu “cavalo” relinchasse!

Um ator, ao se preparar cuidadosamente e antecipadamente para entrar em cena, está fertilizando seu terreno para que consiga ter inspiração e adquirir fé cênica. Por meio desses exemplos, podemos compreender que o termo fé cênica, segundo nos mostra Kusnet, designa

“o estado psicofísico que possibilita a ação espontânea de uma situação e de objetivos alheios como se fossem os nossos. Se o ator conseguir tomar atitude pessoal perante essa situação e esses objetivos imaginários, ele sentirá vontade de agir no lugar do personagem”. (KUSNET,1975:12)

A partir disso, temos um problema levantado e sua resolução apontada teoricamente, mas como adquirir **fé cênica** na prática? A proposta de resolução apresentada por Kusnet apoia-se na hipótese já levantada por Stanislavski: o ator deve estudar os processos naturais que regem as ações na vida real, para então transpô-los ao teatro. Na época de Stanislavski, este método gerou e consolidou a estética realista/naturalista, mas, em Kusnet, também suscitou outras linguagens, estando aberto a outras estéticas, assim como esse estudo.

O autor, então, mostra-nos os resultados da pesquisa desenvolvida por Stanislavski, por meio de exemplos de sua aplicação prática com atores de grupos de teatro brasileiros, atualizando os conceitos stanislavskianos para sua realidade. Por meio desse princípio teórico, cria exercícios práticos, análises de situações reais e imaginárias com seus alunos. Kusnet, assim como Chekhov, além também do próprio Stanislavski, utiliza-se da improvisação. Tanto que a maior parte desses exercícios funciona como improvisações, que

podem ser reelaboradas por qualquer um que venha a querer estudar seu método a partir de seu livro.

Em um desses exemplos, que vale a pena ser descrito para uma compressão mais prática da questão, ele pede a uma atriz que conte a todos um fato impressionante de sua vida. A narração fica tão interessante que ele transforma isso em cena e pede que ela represente essa cena: de uma atriz narrando um fato impressionante de sua vida. Quando ela o faz, a narração perde todo brilho, causando estranheza na plateia. Podemos perceber, então, que, na vida real (na primeira narração que era verdadeira, não era cena), as ações e falas se desenrolam naturalmente e espontaneamente, a narração fica expressiva e preenchida por emoções complexas. No entanto, quando se vai representar uma realidade imaginária (ainda que tenha sido vivida pela mesma pessoa que vai representá-la), é preciso compreender a lógica da ação dessa personagem, qual é a situação e qual é o objetivo dessa ação. Agindo dentro da lógica da situação e dos objetivos da personagem, ela obteria a **fé cênica**.

Temos demonstrada a primeira particularidade de uma ação na vida real: **ela sempre obedece a uma lógica**. Ao se falar em lógica, principalmente relacionando-a à arte contemporânea, novamente consideramos necessário abrir um pequeno parêntese: essa lógica a que o autor se refere, por mais natural que pareça, é muito complexa, complicada e até contraditória na vida real, pois, mesmo na vida real, muitas vezes, “nós fazemos uma coisa, pensamos outra e sentimos ainda outra coisa”, como fala, na entrevista em anexo, Mikhail Chumachenko. Na cena, principalmente, essa complexidade e amplitude da ideia de lógica tem de ser levada em consideração.

Outras características fundamentais da ação, tanto na vida real quanto em cena, sobre as quais é importante se debruçar para conseguir executá-la com fé cênica, são as seguintes: a ação é sempre **contínua e ininterrupta**, ou seja, o “hoje” é o movimento do nosso “ontem” indo em direção ao nosso “amanhã”; existem sempre dois aspectos – **ação interior e ação exterior**, ou seja, ação mental e ação física coexistem, mesmo quando uma delas parece estar ausente; e, por fim, **não existe ação sem objetivo**, “a necessidade estimula a atividade do homem dentro de uma determinada situação, assim também em

teatro o objetivo do personagem estimula a imaginação do ator e o induz a agir dentro das circunstâncias da obra dramática.” (KUSNET, 1975:29).

Sobre esse último aspecto, é muito importante que o ator se interesse profundamente pelos problemas (objetivos) de seu personagem, e isso só é possível quando nos colocamos no lugar do outro, daí é aconselhável que o ator procure paralelos de sua vida real e a situação do personagem. O próprio Kusnet coloca a memória como sendo a visualização consciente do passado.

O conhecimento dessas características da ação de um personagem, no caso da encenação de uma peça teatral, dá-se, em parte, a partir de um texto dramático, por meio do que Stanislavski nomeia de **circunstâncias propostas**, que significa a realidade de vida da personagem em situações que o autor propõe. Trata-se de uma **verdade cênica**, especificamente teatral, assim como é a fé cênica. Essa mesma verdade pode ser interpretada por dois artistas de maneira muito diferente, até porque alguns detalhes cabem à nossa imaginação. É preciso que o ator encontre, nas circunstâncias propostas e em sua própria imaginação, a sua verdade artística, que é moldada por sua própria subjetividade, que é única.

No trabalho criador do ator, as **circunstâncias propostas** têm de estar muito claras, muito bem definidas, pois geram as motivações para o ator agir em cena, permitindo-o encontrar a lógica de sua ação, que surge, nesse caso, de dentro para fora.

1.3.2. A dualidade do ator

Depois de mapeadas, na dramaturgia, as **circunstâncias propostas** da personagem, o ator deve se perguntar como agiria se ele fosse aquele personagem na situação dada pelo autor (**o mágico se** de Stanislavski). Isso não significa que o ator deve aceitar totalmente a realidade de vida do personagem, o uso da condicional SE – se eu fosse e não “eu sou” – presume a aceitação simultânea da realidade do ator e do personagem.

Assim que tiver recorrido ao “mágico” se fosse, o ator deve visualizar essa ação, ou seja, imaginá-la, ver de maneira concreta o que é oferecido nas **circunstâncias**

propostas. Essa visualização deve ser ativa, ou seja, o ator deve se ver agindo no lugar do personagem, não com olhos de um espectador. As duas instâncias são essenciais e devem coexistir em harmonia: o eu e o personagem, por isso a visualização nunca pode ser um ato contemplativo, mas sempre ativo. O que eu faria se eu fosse fulano naquela situação? O efeito da visualização reflete tanto na ação exterior como na ação interior.

Para fortalecer a conexão entre essas duas esferas, o eu e o personagem, o ator deve se interessar profundamente pelos problemas de seu personagem. Ele deve selecionar, por meio de sua atenção cênica, detalhes da visualização que possam exercitar com mais facilidade a sua imaginação. A coexistência dessas duas instâncias – o eu e o personagem –, Kusnet nomeia de **dualidade do ator**.

As pesquisas de R. G. Natadze, psicólogo russo, trouxeram dados relevantes para as investigações acerca da íntima relação entre imaginação e respostas fisiológica e motora. Em 1972, Natadze publica o livro *A imaginação como fator do comportamento*, no qual ele se dedica principalmente ao estudo do comportamento humano, no que concerne ao funcionamento da imaginação, dentro de situações imaginárias. Nesse estudo, ele mostra que tanto em situações reais como em situações imaginárias, as atividades de um homem tendem a se realizar por meio do que o autor chama de **ação instaladora** ou simplesmente **instalação**, que é o mesmo que estado de prontidão para realizar qualquer ação ou trabalho. Sendo assim, para conseguir a instalação, o artista deve usar sua imaginação no sentido de estabelecer a situação imaginária, fixar as necessidades imaginárias e tomar uma atitude ativa para com o imaginado. Dentro desse estudo, foram feitas diversas experiências em laboratório que comprovaram que a instalação (estado de prontidão), a partir de situações imaginárias, é possível até mesmo quando a pessoa tem absoluta certeza da irrealidade do imaginado. A esse respeito, comenta Kusnet:

“Podemos considerar cientificamente provado que o ator pode mobilizar toda sua energia psicofísica no sentido de viver sinceramente as situações em que vive o personagem imaginário como se fosse real, enquanto ele, o ator, continuar tendo a certeza de que essas situações e o próprio personagem são fictícios, sendo

que essa certeza não prejudica a sinceridade de sua vivência em cena.” (KUSNET, 1975:55)

Para conseguir atingir o estado de dualidade, de acordo com essa pesquisa, o ator precisaria de duas instalações. A primeira se refere à sua realidade objetiva: a situação é que ele é o ator tal e está fazendo tal papel; a necessidade é conseguir o melhor resultado possível com seu trabalho. O fator mais importante dessa instalação é a presença de um grande prazer ocasionado pela “boa execução do trabalho”. Depois de adquirida essa primeira instalação, o ator deve focar toda sua atenção para segunda, a do personagem, que é: estabelecer a situação do personagem, fixar as necessidades do personagem e agir no lugar do personagem como se ele fosse real.

De acordo com as pesquisas realizadas, a primeira instalação forma uma espécie de “cama” para segunda, de modo que, mesmo inconscientemente, influi sobre o comportamento do ator em cena agindo como se fosse o personagem.

Nimeróvitchi-Dântchenko, co-criador do TAM e companheiro de Stanislavski, explica o conceito de *dualidade do ator* de maneira muito esclarecedora, precedendo o estudo científico citado, que acaba por comprovar cientificamente essas conceituações do mundo teatral.

“A diferença entre as emoções na vida real e as emoções cênicas consiste no fato de que, quando na vida real, uma pessoa é vítima de uma grande desgraça, ela sofre e chora, mas o ator em cena, quanto mais sincera e profundamente vive a desgraça do personagem, tanto mais sente o prazer de sua criação. E essa alegria de maneira alguma, diminui a intensidade e a paixão de s desgraça.” (DÂNTCHENKO apud KUSNET, 1975: 56)

A psicologia moderna, portanto, confirma o conceito de **dualidade do ator**. Além de confirmar outros conceitos fundamentais do Sistema de Stanislavski, nomeando-os de maneira diversa: o que Stanislavski nomeava de **circunstâncias propostas**, na psicologia é chamado de **situação**; o **objetivo do personagem** é nomeado por **necessidade**; o **mágico** se por **atitude ativa**; a **fé cênica** por **instalação**.

1.3.3. O Método da análise ativa e a criação de procedimentos próprios

Segundo Kusnet, um equívoco muito comum na utilização alheia do Sistema de Stanislavski é a aplicação de seus elementos de modo fragmentado. O trabalho com as ações físicas - que era voltado às motivações dos personagens e suas matizes - ao final da vida do Mestre, teria gerado, em seu Sistema, a utilização da **análise ativa**, como um procedimento que permite a utilização, na prática, na criação de ações físicas, de todos os elementos do Sistema, sem que estes sejam utilizados de modo fragmentado.

Trata-se de uma compreensão da obra e do texto pelos atores e diretor, via experimentações práticas. Um meio de estudar a dramaturgia em ação. Ou seja, a partir desse procedimento, os atores não precisariam mais estudar palavra por palavra do texto, num trabalho de mesa, no qual houvesse uma separação entre suas instâncias físicas e psíquicas. Estes deveriam compreender as circunstâncias propostas das situações cênicas e, em um primeiro momento, usar as próprias palavras em improvisações para dar sentido às ideias dramáticas do autor até chegarem, gradativamente, à compreensão completa da estrutura da obra.

No entanto, embora esse procedimento tenha sido utilizado de modo semelhante pelo próprio Stanislavski e por muitos de seus adeptos, não há obras escritas pelo próprio Stanislavski com ensinamentos sistematizados sobre isso.

É relevante acrescentar que, segundo Maria Knébel, que foi aluna de Stanislavski e depois lecionou a partir de seus ensinamentos, Stanislavski não utilizava o termo Análise Ativa. Ele utilizava o termo “Étude”, que designava uma improvisação sugerida pelo diretor para que os atores tivessem contato com o tema da obra experimentando situações próximas àquelas contidas no texto teatral (KNEBEL, 1991 e 2003). Os atores deveriam encontrar os acontecimentos, as circunstâncias e improvisar utilizando-se de suas próprias palavras.

Knébel, principalmente em seu livro *El ultimo Stanislavski*, faz considerações e descrições esclarecedoras sobre o desenvolvimento da Análise Ativa (Étude) na época em

que foi criada por Stanislavski. Conta-nos que a grande mudança, nessa época, foi em relação à proposta das situações que seriam improvisadas: antes, Stanislavski orientava seus alunos a improvisarem situações anteriores e posteriores ao acontecimento da peça e, com a **análise ativa**, a orientação passou a ser de que improvisassem exatamente a situação da peça, naquele momento específico. Segundo Stanislavski, esse processo permitia que o ator não utilizasse somente seu cérebro, mas o corpo todo.

Kusnet reforça que a **análise ativa** é uma metodologia que não foi completamente desenvolvida por Stanislavski, levando pesquisadores que o precederam a continuar com suas investigações a partir desse ponto, de modo que novas derivações são encontradas até hoje. No caso do teatro, do trabalho do ator, não existe conhecimento fechado. As pesquisas posteriores foram sendo moldadas a partir da realidade e dos conhecimentos de cada pesquisador, tendo seus resultados se tornado até, muitas vezes, contraditórios. Kusnet mostra-nos uma possibilidade de encaminhar essa questão, mas deixa claro que podem existir muitas outras.

Segundo a concepção de Kusnet, a utilização desta metodologia consiste em analisar o material dramaturgico em ação, ou seja, procurar compreendê-lo por meio da ação praticada pelos intérpretes dos papéis, e não na base de longos estudos cerebrais. Para início desse trabalho, o ator deve apenas conhecer o conteúdo da peça a ponto de poder contá-la. Desse modo, o único modo de executar a ação da peça nos ensaios é improvisando. “A improvisação é a base da criação em todas as artes” (KUSNET,1975:98).

Novamente a ocorrência da improvisação como procedimento de criação. Constatamos que o modo como Kusnet a utiliza, de acordo com seus escritos, é bastante semelhante ao experimentado por mim na Oficina feita com Chumachenko²⁰.

Nesse capítulo do livro *Ator e Método*, no qual o autor discorre sobre o procedimento, ele abre um parêntese para tratar de características que considera importantes para o exercício de improvisar, tais como: a capacidade do ator de conceber com surpresa mesmo uma ação pré-estabelecida, a necessidade de se estimular a

²⁰ Cf. nota 13.

improvisação por meio da visualização da obra, do próprio estado psicofísico e da reação da plateia, a capacidade de improvisar sem perder de vista os limites preestabelecidos, capacidade de receptividade da ação realizada por outro ator. Todos esses aspectos qualificam um bom ator improvisador e são o meio pelo qual se torna possível criar e manter a comunicação emocional entre o palco e a plateia, maior problema considerado por Kusnet do teatro de sua época.

Ao improvisar uma cena, os atores criam ações físicas cabíveis dentro das circunstâncias propostas, envolvendo automaticamente ações interiores. Essa interdependência entre as duas instâncias – ação interna e ação externa – foi colocada como sendo o alicerce para o Método da Ação Física, de Stanislavski. Segundo Kusnet, a **análise ativa** seria a atualização desse Método, possibilitando que o ator chegue aos sentimentos (ação interna) indiretamente, por meio da vida orgânica de seu próprio corpo durante a realização de uma ação improvisada.

De acordo com sua metodologia, no início do trabalho, o ator deve fazer apenas uma leitura da peça e saber dos acontecimentos “no grosso”, cabendo somente ao diretor o conhecimento detalhado e depurado da peça. Antes de improvisar, o ator precisa conhecer a peça de modo que possa saber identificar qual é a situação em que os personagens se encontram, quais os objetivos dos personagens e saber o que ele faria se estivesse no lugar daquele personagem. O objetivo da **análise ativa** é a compreensão do que o personagem faz. Suas emoções virão como conseqüência natural de uma ação correta.

Sobre essa denominação de “acontecimentos da peça”, Mikhail Chumachenko usa-a de forma semelhante e faz uma explicação sobre o termo bastante esclarecedora. Quando, em sua oficina, fomos trabalhar com o texto dramático *O pedido de casamento*, de Anton Tchekhov, ele fez uma rápida explicação sobre a diferença de ACONTECIMENTO e FATO: “fato é aquilo que aconteceu. Acontecimento é um fato que está ligado diretamente a você. Antes do início da peça, tem um acontecimento que move cada personagem e tem também um acontecimento que move todos os personagens. E descobrir qual foi o acontecimento faz com que se possa entender o que levou a ação da peça toda se desenrolar.” (comentário feito pelo professor durante a realização da Oficina, transcrita nos

apêndices). Compreender qual foi o acontecimento que precedeu a primeira situação da peça alterou radicalmente nosso pensamento sobre ela.

Após trabalhar com a situação e os acontecimentos da peça em si, Kusnet sugere que sejam trabalhadas ações extra-cênicas, começando pela biografia dos personagens e terminar pela ação anterior de cada cena. Outro procedimento incluído por ele foi a utilização da carta. Sua utilização deveria permitir ao ator que instalasse mais facilmente as circunstâncias propostas de seu personagem antes de entrar em cena.

Consistia no seguinte: antes de entrar em cena, o ator deveria escrever uma carta (inventar um motivo e um remetente de acordo com a ação que vai realizar em seguida, já em cena) pensando livremente e, enquanto escreve, fixa materialmente seus pensamentos, podendo em seguida racionalizar e selecionar os resultados obtidos espontaneamente. O resultado disso é que o ator consegue criar em cena uma ação clara e complexa, sem toda confusão da invenção psicológica (pois, por meio dessa prática, é criada uma situação, ou seja, um meio pelo qual o ator pode adentrar no universo do personagem, ao invés de, estando “de fora”, analisar e raciocinar sobre quais seriam os pensamentos e sentimentos de seu personagem).

Percebemos, então, que o uso da Análise Ativa por Kusnet é uma continuação da busca iniciada por Stanislavski, sua atualização. Ele chega com esse procedimento após seu retorno à Rússia, onde pôde se aprofundar nas pesquisas de tradição stanislavskiana. A partir desse momento, principalmente nos últimos anos de sua vida, podemos notar também a criação de um vocabulário com alguma independência dos elementos do Sistema de Stanislavski, mas inegável de que partia deles, com a criação inclusive de novos procedimentos e recursos para o trabalho criador do ator - como a utilização da carta, por exemplo.

Kusnet narra alguns exemplos práticos de seu trabalho, apresentando suas dificuldades, ajustes e acertos, comprovando que sua utilização era eficaz no teatro brasileiro daquela época. Uma atualização do Sistema de Stanislavski feita por Kusnet é passível, suspeito, de ser realizada na cena que fazemos hoje. Aqui encontro um dos aspectos metodológicos sobre o qual pode ser pensada e realizada a prática.

2. Atualizações da tradição stanislavskiana na Rússia - sob a perspectiva de Anatoli Vasiliev, Tatiana Stepatchenko e Mikhail Chumachenko.

Agora, caro leitor, convido-o a adentrar outra janela para vislumbrar mais uma parte do mistério que nos dispomos a estudar: a lente agora serão pessoas do teatro que trabalham, a partir da tradição e princípios stanislavskianos, atualmente na Rússia. Buscaremos compreender os caminhos que elas tomaram, o modo como essa tradição está ou não enraizada neles, como essa memória (viva!) permeia e influencia o trabalho que cada um deles faz sobre si próprio.

Aqui nossa análise será apoiada nas conferências que esses pesquisadores apresentaram durante o ECUM²¹ 2010, realizado em Belo Horizonte, no Brasil, do qual eu participei, como mencionado na introdução. A partir do material transcrito sobre as conferências realizadas com cinco pedagogos e encenadores russos atuais (Anatoli Vasiliev, Andrey Shchukin, Tatiana Stepatchenko, Mikhail Chumachenko, Jurij Alschitz e Béatrice Picon-Vallin), oriundos da tradição stanislavskiana, bem como da entrevista feita com um desses pedagogos (Mikhail Chumachenko), este capítulo faz uma reflexão guiada por duas perspectivas: **a tradição como memória viva** e o **trabalho sobre si mesmo**.

Ainda que todas as conferências realizadas no referido evento tenham apresentado conteúdos interessantes, nem todos são pertinentes a esse trabalho, cujo foco determinou a escolha de três nomes para pautar nossa reflexão: Vasiliev, Chumachenko e Stepatchenko.

Vasiliev é considerado, hoje, um dos maiores encenadores contemporâneos da Rússia, tendo sido, inclusive, objeto de pesquisa de pós-doutoramento²² da prof. Maria Thais Lima Santos - ECA – USP, que aborda a relação encenação/pedagogia. Já a escolha de Chumachenko justifica-se pelo tema que norteou sua palestra: *O Sistema de Stanislavski*

²¹ Encontro Mundial das Artes Cênicas.

²² *Encenação e Pedagogia na Cena Contemporânea: processos de transmissão na poética de Anatoli Vassilev* - na Scuola Paolo Grassi- Italia, em 2011/12.

hoje. Soma-se a isso o fato de que eu tenha participado de uma oficina e de um seminário prático-teórico, além de tê-lo entrevistado. Finalmente, a escolha de Stepatchenko se fez necessária por ela realizar atualmente trabalhos como atriz, o que a diferencia dos demais e aproxima sua perspectiva da minha.

O intuito não é o de oferecer uma abordagem verticalizada sobre cada pesquisador, mas sim o de rastrear, estabelecendo comparações, os procedimentos que eles utilizam que sejam oriundos dessa tradição para entender como podem dialogar com a parte prática da presente pesquisa. Busco oferecer uma pequena amostragem do panorama que me permitiu uma aproximação com ideias atuais sobre o tema de investigação dessa dissertação, contato que se deu diretamente, sem mediação.

Na experiência no ECUM, pude gravar o áudio das palestras e, depois, ao transcrevê-lo, tive uma segunda chance de poder “olhar e ver, escutar e ouvir”, como nos diria Stanislavski. O retorno a essas transcrições, com o intuito de analisá-las – dando origem a esse capítulo –, foi uma terceira etapa de aproveitamento do material, que, de tão rico, parece desvelar novas descobertas a cada contato.

Todo esse material, na íntegra, está disponível nos apêndices dessa dissertação.

2.1. Anatoli Vasiliev (1942 -)



É formado em direção teatral pela The Russian Academy of Theatre Arts (GITIS), em Moscou, onde foi aluno de Maria Kebel. Um dos principais encenadores da Rússia nos últimos 20 anos, dirigiu várias companhias de teatro de Moscou. Em 1987, abre o teatro-laboratório The School of Dramatic Art, com o espetáculo “Seis Personagens à Procura de um Autor”, de Pirandello, sendo aclamado como um dos diretores de teatro mais interessantes de sua geração. Participa dos mais importantes festivais internacionais e viaja por diversos países com o trabalho pedagógico. Convidado para trabalhar como diretor em várias companhias

europeias, realizou projetos artísticos na Academia Experimental de Artes Teatrais, em Paris, e com o The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Entre 2004 e 2008, trabalhou como diretor artístico do Departamento de Direção Teatral da Escola Nacional Superior de Artes e Técnicas de Teatro (ENSATT), em Lyon. Foi nomeado Chevalier des Arts ET des Letters, Chevalier des Palmes Academiques, Commandeur des Arts des lettres, na França. Em 2008, foi eleito Embaixador Mundial do Teatro da UNESCO. Ainda que seja herdeiro de toda tradição de teatro de seu país, sua trajetória artística demonstra a manutenção e, ao mesmo tempo, a constante atualização desse legado.

2.1.1. Da conferência:

Sua figura me intrigou desde o primeiro momento em que eu o vi entrando na sala, como se ele carregasse uma certa áurea sublime e um poço de sabedoria.

Vasiliev começou a palestra com a seguinte pergunta: “Por que as pessoas ainda fazem teatro?”. Depois de uma pausa, diz: “Bom, eu não sei por quê.” Resume dizendo que não quer aparecer, aos jovens de um país que lhe é desconhecido, um herói de teatro. O diretor fala que não pretende seduzir ninguém à utopia do teatro, pela qual ele mesmo já fora seduzido em outros tempos, quando, segundo ele, o público precisava de teatro. Mas e agora, “por que as pessoas continuam fazendo teatro?” Após uma nova pausa, diz que o tema não é esse e como se estivesse se dando conta somente naquele instante, pega suas anotações e diz que vai olhar o tema.

Embora Vasiliev não tenha voltado a essa questão, ela ficou latente em mim e está até agora. Eu acho que não foi uma questão sem propósito. O pesquisador, com certeza, sabia muito bem qual era o tema de sua palestra, mas quis “levantar a lebre” de algo que está na essência de qualquer fazer artístico. É preciso sempre passar por essa questão. De um modo geral e também de um modo pessoal. Uma das cartas de Rainer Maria Rilke (1875-1926) vem à minha mente quando penso nessa questão:

“(…) confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora

mais silenciosa de sua madrugada: ‘preciso’ escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples ‘Preciso’, então construa sua vida de acordo com tal necessidade.” (RILKE, 2007: 25)

Embora continuássemos na expectativa de que ele voltasse a esse assunto, o que ele fez, primeiramente, foi fornecer a distinção entre duas expressões que, por vezes, parecem-nos semelhantes: a escola realista e a escola naturalista. Diz que apenas a escola realista debruça-se sobre a questão da identificação entre a pessoa e a personagem, do não eu com o eu.

Aqui me parece que ele está conferindo um enquadramento a uma parte da pesquisa de Stanislavski, quando, no início, falava muito em “memória afetiva” (STANISLAVKI, 1968). Essa prática ainda, mesmo após sua morte, foi muito difundida, principalmente nos EUA.

Destacamos Lee Strasberg, que desenvolveu um método de preparação do ator, bastante focado no que passou a nomear de **memória emotiva**. Segundo essa prática, o ator deveria dar grande importância à sua experiência, à memória que tinha dos momentos emotivos. Isso deveria despertar e iniciar, no ator, seu processo criador de ações. Ou seja, a nosso ver, esta seria uma maneira de encarar a questão de identificação do eu com o não eu. Conforme mostramos no capítulo dois, sabemos, no entanto, que, ao final de sua vida, Stanislavski identificou e alterou a ordem desse processo: o realizar das ações é que deveria despertar as emoções do personagem. Isso originou o método das ações físicas e, para completar, o que viria a ser nomeado por seus sucessores, de análise ativa.

Vasiliev fala da complexidade da questão, frisando, mais uma vez, a diferença da resolução dessa questão nas duas escolas. Entretanto, nesse momento, ele não aborda exatamente como seriam essas respostas. Ele nos deixa apenas com vagas impressões, citando, como exemplo, o terceiro livro escrito por Stanislavski.

Conhecido no Brasil como *A criação de um papel*, a tradução para o português direta do russo, segundo aponta Takeda (TAKEDA, 2008:18), deveria ser *O trabalho do*

ator sobre o papel – Materiais para o livro. Em relação ao conteúdo por essa obra abordado, o encenador russo chama nossa atenção à palavra *encarnação*. Com essa palavra, Stanislavski estaria se referindo a um território de terminologia sagrada. Portanto, diz que não vai mais falar sobre esse assunto, deixando mais uma questão de extrema complexidade em aberto.

Só então é que ele entra de fato na questão sobre a qual pretende se debruçar em sua palestra: a distinção entre objetivo e tarefa. Vale a pena, aqui, citar o trecho com que ele inicia o assunto:

“Porque, na verdade, o objetivo e a tarefa não são a mesma coisa. Por exemplo, o caçador, qual é o objetivo do caçador? Eu vou falar e vocês vão se espantar. O objetivo do caçador é o pássaro, o porco, a lebre. Qual o objetivo do Don Juan? A mulher. Por exemplo, o atirador de arco e flecha, qual seu objetivo? O alvo. E a tarefa? Atirar. E qual a tarefa do caçador então? Matar o animal. Porque, se a sua tarefa é atirar, então não é claro se ele é caçador ou não. Caçador é apenas aquele que atira e mata. Ou seja, tarefa e objetivo não são a mesma coisa. E o que é a ação do caçador? São muitas ações diferentes: caçar, atirar, correr... Vocês viram? Quantas ações diferentes para uma única tarefa e um único objetivo. Parte dessas ações é consciente, parte é espontânea, parte é inconsciente. E todas essas ações para realizar a tarefa. Se a tarefa do Don Juan é seduzir uma mulher, isso é uma ação ou não? Não, isso não pode ser uma ação. Mas os atores entendem isso como ação e eles começam a seduzir. Aí começa o problema. No instante em que a tarefa se transforma em ação, começa a acontecer algo estranho, não correto.” (VASILIEV/Conf. ECUM 2010)

Depois, aponta-nos mais uma intrigante pergunta: “é possível nomear uma ação, se tudo que nomeamos transforma-se em tarefa? E o que é ação?” A ação é algo que é gerado, e portanto, aquilo que não pode ser nomeado, pois quando isso acontece, já é uma tarefa. “A ação é aquilo que não pode ser feito, porque aquilo que é feito faz-se por si mesmo. Nós podemos apenas criar um meio para ação acontecer.” O problema do ator, segundo o pedagogo, é que ele confunde a tarefa com a ação. E conclui dizendo que o ator só pode realizar uma ação por meio da imitação.

Explica-nos que a Escola Realista começou a encontrar um caminho para lidar com esse problema, ou seja, como gerar uma ação. Novamente diz que, nesse ponto, estaria a grande dificuldade, pois estaríamos lidando com uma “geração mítica da ação”. O que estaria ao nosso alcance, portanto, seria aperfeiçoar a arte da tarefa. Aprender a tal ponto a arte da imitação que ela se aproxime da realidade.

Vários foram os filósofos que se referiram à arte como uma imitação da realidade. Platão (428/427 – 348/347 a.C.) talvez tenha sido o primeiro deles e é uma referência utilizada por Vasiliev no primeiro contato que tem com os jovens iniciantes no aprendizado do ofício do ator.

Na obra *República* (PLATÃO, 2012), Platão diz que uma obra de arte é sempre produzida pelo homem, que busca imitar a sua realidade. Quando retorno à definição de Platão, tudo fica mais claro para mim, inclusive o motivo que o levou a propor a questão inicial: por que as pessoas ainda fazem teatro? O que temos, na realidade, é o que nos servirá de matéria para criação de nossa arte, de uma imitação.

Retomando: “Aprender a tal ponto a arte da imitação para que ela se aproxime ao máximo da realidade.” Ou seja, a partir dessa afirmação, poderíamos apontar dois pilares fundamentais para o trabalho do ator: a arte da imitação e a aproximação da realidade. Que realidade? Qual a cosmovisão em que estamos imersos? De acordo com sua visão, o ator atual precisa entender melhor a cosmovisão do momento em que está inserido, que, segundo ele, tem uma “perspectiva materialista”. Ainda assim, reforça que “não é possível superar essa barreira ao aproximar a imitação do original.” O diretor continua deixando o público cada vez mais aceso em questionamentos, como se fosse cavando um buraco que vai ficando cada vez mais fundo. Só quando já estamos completamente descrentes é que nos dá uma perspectiva positiva. De acordo com sua visão, na cultura ocidental, o homem, em um dado momento da História, começou a se perguntar quem sou eu, colocando, dessa maneira, o “EU” como centro do Universo. A partir desse momento, em que o homem começou a buscar conhecimento dentro de si, sua consciência começou a mudar e, por isso, a psique tornou-se o componente principal do homem.

Vasiliev fala então: “Como se não houvesse alma. A alma existe para os poetas, agora para o cidadão comum é a psique.” E, desse modo, com toda sua complexidade, a componente psíquica se torna a principal para composição da arte dramática.

“Aquilo que está em cena deve estar ligado àquilo que está na plateia (...). Se isso não existe, então não existe teatro.” Ressurge, em nossa mente, a mesma pergunta: “Por que ainda fazemos teatro?” Só então nos dá algumas pistas sobre qual era esse tempo em que o teatro era necessário. Primeiro diz: “Teatro para o público. Eu não tenho isso há muito tempo.” E depois:

“Eu só sei que a consciência não era assim na época de Shakespeare. Não era assim na época arcaica. E apenas a época contemporânea descobre esse gênero do drama. Mas a obra Hamlet não é um drama, é uma tragédia. E não é tragédia porque se mata ali e no drama só se machuca, não, não é por isso. E sim porque a matéria é outra. A matéria do teatro no drama é a matéria da psique”. (VASILIEV/Conf. ECUM 2010)

Fala-nos, então, a respeito da dificuldade de se representar uma tragédia em nossa época atual. Coloca outro ponto importante para o problema do trabalho do ator: “Exatamente essa pessoa, esse ator, deve representar tanto o *Tio Vânia* do Tchekhov, como o *Hamlet*, de Shakespeare”. E completa com mais uma de suas intrigantes frases: “O público gosta da imitação, o público odeia a autenticidade.”

Continua o assunto referindo-se aos alunos de Stanislavski, àqueles que saíram de sua Escola, por colocarem a si mesmos muito seriamente essa questão da identificação. Cita Myerhold, que foi fuzilado pelo regime, e M. Chekhov, que acabou por emigrar da Rússia.

Sabemos que as pesquisas que ambos realizavam, apesar de terem a mesma raiz e seguirem por caminhos diferentes, eram consideradas demasiado experimentais e, por isso, vistas com maus olhos pelo regime político da época. Chekhov ainda conseguiu dar continuidade a suas pesquisas porque deixou o país, mas o que ficou do legado de Myerhold? O que sabemos de suas descobertas? Muito pouco, pois quase todo material que ele deixou morreu, desapareceu misteriosamente junto com ele.

Essas questões nos abrem um vasto campo de investigação e questionamentos acerca, inclusive, das ideias e conceitos que perduraram e resistiram à História na tradição stanislavskiana. Tudo poderia ter sido muito diferente. E o que ficou inevitavelmente foi o que foi permitido pelo governo. Então, penso eu, quais as proporções de limitação que essas personalidades que ficaram na Rússia tiveram na resolução de suas questões?

Aponta-nos, a partir da menção a essas referências, duas soluções: a aproximação (entre o eu e o estranho) e a distância. Devemos, então, nos perguntar o que há mais nesse intervalo, entre o que se aproxima e o que se distancia. Mostrando ainda um terceiro caminho, que parece ser o escolhido por ele: “ter uma respiração entre o seu e o estranho”.

2.2. Tatiana Stepantchenko



É atriz e diretora formada na The Russian Academy of Theatre Arts (GITIS), em Moscou, sob a direção de Maria Knebel. Sua carreira de atriz estende-se pela Rússia, Alemanha e França, onde também dirigiu diversos espetáculos. No momento em que ministrou o seminário, atuava em Moscou interpretando *Fedra*, sob direção de Marina Tsvetaeva. Como pedagoga, dirige seminários de formação na Alemanha (em Munique, na Academia Superior de Teatro- Prinzregent Theater; e em Essen, na Universidade de Artes Folkwang) e na França (no Le Phénix Scène Nationale de Valenciennes; no Centro Dramático de Béthun e na Associação de Pesquisa das Tradições do Ator - ARTA Cartoucherie, em Vincennes), entre outros centros de formação na Europa.

2.2.1. Da conferência

A conferência dada por essa atriz teve uma característica peculiar: seu título - *O Ator-Criador: Vetor Principal do Processo de Desenvolvimento da Direção-Análise e Exemplos Práticos do meu Trabalho de Direção*, parecia um tanto quanto frágil, mas também desprezioso, como se ela livremente fosse falar sobre a sua experiência no

teatro. No entanto, seu depoimento, muitas vezes emocionado e apaixonado sobre seu percurso de formação de atriz no GITIS e depois sobre sua atuação profissional como atriz, diretora e pedagoga, revelou de maneira muito clara e objetiva inúmeras prerrogativas importantes, bem como questionamentos acerca dos caminhos para o desenvolvimento do trabalho de ator. Sempre a partir de sua subjetividade, ou seja, das experiências que ela vivenciou.

Ao longo da palestra, foi ficando mais claro que o sentido desse formato adotado era uma metáfora do que ela acredita que todo ator deve fazer: trabalhar sobre si mesmo com ‘um certo’ distanciamento de si, como se fosse outra pessoa, para poder estudar-se. Ao optar por nos apresentar seu conteúdo sob essa forma, ela estaria também encontrando uma forma de distanciar-se de si, apresentando-nos os exemplos de sua experiência pessoal.

Entretanto, ainda assim, sua emoção sincera e, por isso, perceptivelmente verdadeira, ao se lembrar dos fatos que a iniciaram na carreira artística, foi um motor essencial para envolver os espectadores no início da palestra. Foi motivador e apaixonante perceber seu envolvimento com o teatro e com os Mestres, especialmente com Maria Knebel, com quem conviveu poucos anos, pois ela veio a falecer pouco depois de sua entrada como aluna no GITIS.

Stepatchenko iniciou a palestra atentando-nos para o fato de que a “palavra é uma coisa muito viva” e, por isso, o melhor a fazer seria construir um diálogo, entre ela e nós. Assim, para falar sobre o tema que havia sido proposto a ela - o ator como artista que cria o seu próprio papel - remonta à sua entrada no GITIS. Tratava-se de uma Escola muito concorrida, o que tornava o período dos exames para ingresso uma fase de bastante tensão. Ouviram-se rumores de que havia, inclusive, estudantes cometendo suicídio, na escola que ficava ao lado - o Teatro de Arte de Moscou (TAM).

Ainda assim, diz não saber por que ela, na época uma menina vinda da Sibéria, sem origem de família teatral, decidiu prestar uma vaga para o curso da Knebel, que era o mais concorrido. Em suas palavras, “eu não sei, uma espécie de força me moveu para frente e eu, sem pensar em mais nada e sem tentar nenhum outro mestre, fui direto para o curso da Knebel.”

Na Rússia, até os dias de hoje, diferentemente do Brasil, é muito comum esse tipo de funcionamento nas escolas de formação para atores: o aluno tem vários professores, mas um deles é o seu Mestre, que o orienta e o norteia no trabalho com todos os outros, até que ele esteja pronto para seguir seu caminho sozinho. Nessa época, o aluno deveria matricular-se no curso de um Mestre específico. Era natural que Knebel, por ser a única russa ainda viva que trabalhou direto com Stanislavski, acompanhando-o inclusive no desenvolvimento de seus últimos progressos, fosse, portanto, uma opção bastante concorrida.

Stepatchenko nos conta, de forma poética, como se deu seu primeiro encontro com Knebel, ainda durante os exames: “O meu primeiro encontro com a Maria Knebel aconteceu no meio de uma neblina. Porque eu estava no palco e ela embaixo.” A prova de palco feita pela atriz, nessa época, consistia em realizar uma improvisação de uma menina numa floresta. Acontece que ela, na vida real, vinha da Sibéria e estava, portanto, acostumada a caminhar pela floresta. Não foi difícil para a atriz entrar em situação. Mesmo assim, a sensação que tivera ao sair do palco foi a de ter feito “uma porcaria”.

Para sair do local onde fora realizada a prova, todos deveriam descer três andares de escada. E, quando Stepatchenko passou pela porta, observou Knebel descer as escadas, ao lado de seus assistentes, bem lentamente, pois já tinha mais de oitenta anos. Mesmo assim, fazia questão de cumprir essa tarefa com as próprias pernas. Nesse momento, viu Knebel bem à sua frente, olhos nos olhos, que a encarando, apontou-lhe o dedo e lhe disse: “Stepatchenko, eu gostei de você.” A atriz, nesse momento com lágrimas nos olhos, diz: “a partir desse momento, minha vida mudou completamente.”

Após esse depoimento, a atriz conta um pouco sobre sua trajetória em formação no GITIS. Passado o primeiro momento de euforia, que durava uns três meses, muitos alunos saíam do curso, ou por vontade própria ou por serem convidados a sair pela diretoria. A sensação era a de que você não era mais capaz de absolutamente nada. Só a partir de então é que ela diz ter começado a se relacionar de outra forma consigo mesma, e é nesse momento que o trabalho criador do ator pode começar.

“Para o ator, seu corpo é seu instrumento. E como todos os artistas, me corrijam se eu estiver errada, o ator é um artista, ele não é uma marionete com cordinhas. Ou será que é? Ou seja, o ator deve existir através das mesmas regras pelas quais existem os artistas. E cada artista, como disse Michael Chekhov, e acho que vocês leram Michael Chekhov, cada artista tem seu instrumento próprio. Existem três coisas principais: eu, meu instrumento, e a partitura musical. E para os atores, o que você tem? Eu e o meu papel. Ou seja, o que é o instrumento, é meu próprio corpo.” (STEPATCHENKO/Conf. ECUM 2010)

Stepatchenko propõe, então, o “lidar com o EU, consigo próprio”, com uma espécie de distanciamento de si, como se fosse outra pessoa, estranha, para estudar si própria:

“Para encontrar esse instrumento, é preciso encontrar, em si, uma espécie de força a distância, criar uma espécie de distanciamento de si mesmo e começar a se auto-estudar de outra forma. É como se fosse você, um não você e, ao mesmo tempo, um outro. E esse outro, é preciso estudá-lo. É preciso estudá-lo, analisá-lo a cada segundo. E porque analisá-lo? Para que você ache um ponto crítico e para que seja possível seguir em frente, continuar.” (STEPATCHENKO/Conf. ECUM 2010)

Não encontramos, nas leituras de Stanislavski, recomendações análogas a essa, pelo menos não recomendações de tamanha clareza sobre uma postura inicial e fundamental sobre o trabalho do ator. Sim, continua a ser um *trabalho sobre si mesmo*, como propôs o Mestre, mas, aqui, também ficam mais claras as palavras do professor Vasiliev em relação a uma postura de distanciamento ou aproximação, escolher o caminho do meio. Escolher o caminho do meio, para Stepatchenko, significa tornar possível o trabalho sobre si mesmo, a partir de uma postura que leva em conta uma espécie de distanciamento de si, para se auto-estudar.

As duas prerrogativas apresentadas acima - tanto a de que cada ator é seu próprio instrumento, como a de que, para se fazer um trabalho sobre si mesmo, é preciso adquirir

uma postura de distanciamento de si – complementam-se: se é o ator seu próprio instrumento, é ele próprio seu “objeto de estudo” e, por isso, para conseguir estudá-lo, deve ter essa postura de distanciamento, do olhar estranho.

Ainda para justificar a necessidade do trabalho sobre si mesmo, conta-nos: “Decorar o texto, imitar seus ídolos mais famosos, tudo isso é muito legal. Mas, no final das contas, tudo isso não trazia o êxtase criativo quanto o que acontece quando a gente encontra uma coisa que vinha de nós mesmos.”

Em *Minha vida na arte*, Stanislavski, ao falar sobre o início de sua carreira como ator amador, conta-nos que copiava os seus ídolos e que muitos faziam isso, o que às vezes até era ruim, porque acabavam se copiando os maus hábitos deles. Sabemos que, com o passar dos anos, ele percebeu que sua postura era equivocada, que deveria voltar-se para si mesmo.

Stepatchenko também nos coloca, para finalizar sua palestra, a questão sobre a importância de se ter uma base sólida enraizada em alguma técnica, método ou sistema, como a que ela tem em relação ao Sistema de Stanislavski: “Eu sempre volto muito à escola que eu aprendi com a Maria Knebel, que, para mim, é um instrumento muito forte que me ajuda a lidar com qualquer texto, com qualquer encenação.” (STEPATCHENKO/Conf. ECUM 2010) Mas, ao mesmo tempo, é preciso sempre estar disposto a aprender novas coisas, voltar a ser uma folha em branco a cada novo trabalho. Em sua experiência como atriz, passou por outros países, outras culturas e diz sempre buscar o novo e, simultaneamente, resguardar e retornar àquilo que a individualiza.

Com essa fala final, a atriz nos mostra a sua maneira de se relacionar com a tradição a que pertence e como o **Sistema de Stanislavski** ainda se mantém vivo e em constante vetorização e adaptação.

Passamos, então, às perguntas, que poderiam ser feitas livremente pelas pessoas que acompanhavam a conferência. Tratarei aqui das mais pertinentes ao tema desse trabalho, ficando o leitor à vontade para ler o conteúdo na íntegra nos apêndices dessa dissertação.

Quando questionada a respeito da ocorrência ou não de uma separação entre a psiquê e o corpo no Sistema de Stanislavski, a atriz responde de modo metafórico:

“Imaginem só uma garrafa de vinho muito refinada, muito cara, muito boa. Se você quer beber esse vinho, você precisa de um copo, ou de uma taça. Você pode colocar num copo velho, numa taça de cristal, mas de qualquer jeito, você sempre vai precisar de um recipiente para que você seja capaz de sentir todo sabor desse vinho”. (STEPATCHENKO/Conf. ECUM 2010)

Mais uma vez questionada sobre o modo como se relaciona, em seu trabalho, com princípios da tradição à qual faz parte, Stepatchenko explica:

“Se eu me encontro num beco sem saída, num momento em que nada me ajuda, nem meus colegas, nem o trabalho sobre si mesmo, nem o diretor, nada dá certo. E ninguém consegue entender por que não funciona. Eu pego e volto às minhas fontes, volto à escola, ao meu aprendizado na escola. Esquecer meu próprio ego, como na escola. O que é que você quer, de onde você veio, porque é que você veio parar nessa cena, para onde você vai, para que eu possa entender o meu desejo ali naquela cena, o meu querer. Ou seja, o que é que eu quero com essa cena, o que é que meu parceiro quer e o que é que eu faço em relação a ele. Sempre, sempre o parceiro. O Michael Chekhov disse que tem três maneiras de se interpretar: interpretar para o público, para si mesmo e agir sobre o parceiro. Apenas a terceira forma pode te dar algum prazer em cena. Em geral, toda escola russa é construída em cima disso. O parceiro é uma fonte de estímulos inacabável, você pode acabar, mas o parceiro nunca termina. E mesmo juntos, você e o parceiro podem se perder, pode não dar certo, mas vocês estão juntos e, no fim, vão ser vitoriosos”. (STEPATCHENKO/Conf. ECUM 2010)

2.3. Mikhail Chumachenko



Formou-se na The Russian Academy of Theatre Arts (GITIS), em Moscou, em 1989. A partir de 1990, tornou-se professor do departamento de direção e gerenciamento de estágios. Dirigiu mais de 40 espetáculos na Rússia e em outros países como França, Inglaterra, Estônia, Lituânia e Alemanha. Em 1990, recebeu o prêmio de melhor espetáculo em Moscou com “Anomaly”. Atualmente, é presidente da Associação de Estudantes de Teatro da Rússia, vice-presidente da AITA (Russian Center of International Association of Amateur Theatres) e organizador do seminário “O Sistema de Stanislavski hoje”.

2.3.1. Da conferência e da entrevista

Chumachenko tem uma história de vida que me faz lembrar a de alguns alunos que tenho no Curso Livre de teatro²³. Desde a primeira turma, formada em 2009, há sempre alguém que, ao final do curso, decide largar a graduação em outra área que está fazendo para prestar vestibular para Artes Cênicas. E, muitas vezes, esses sujeitos são de áreas, a priori, completamente distintas das Artes. Tivemos um aluno que largou a Química, outro que largou a Engenharia, só para citar casos mais radicais.

Quando eu fazia Iniciação Científica, “levei um susto” quando meu então orientador, o Prof. Dr. Renato Ferracini (e ator do LUME Teatro²⁴) contou-nos que, antes de ser ator, trabalhava com computadores. Até mesmo a orientadora desta pesquisa, Verônica Fabrini, antes de cursar Artes Cênicas, fez Ciências Sociais, Física e Biologia.

²³ Curso Livre de Teatro Os Geraldos – Curso de iniciação teatral com duração de 10 meses, ministrado por integrantes do Grupo Os Geraldos no Espaço Cultural Rosa dos Ventos. Foi fundado em 2009, por minha iniciativa pessoal e de Maíra Herríssé, com intuito de trabalhar com pessoas de outras áreas profissionais, que querem fazer teatro, mas sem interesse profissional.

²⁴ LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – foi fundado em 1985, por Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni e Denise Garcia. É conhecido em 26 países e considerado um dos mais importantes centros de pesquisa teatral do Brasil, com reconhecimento internacional.

A despeito da complexidade dos fatores que direcionam a escolha profissional, isso me leva a pensar no fascínio e no poder que a arte exerce sobre o ser humano. Agnaldo Farias, crítico de arte, curador da Bienal de Artes de São Paulo e professor da FAU-USP, numa interessante TEDx²⁵, intitulada *Entre Homero e Platão*, discorre sobre o poder da arte. Ele diz: “Apesar da sociedade técnica a ter colocado de lado, a arte continua sendo um poderoso campo de experiências fundamental para que os indivíduos lidem com inquietações e perplexidades frente a um mundo em processo, dotado de incertezas”. No percurso de sua argumentação, fala-nos do poder curativo e de iluminação que só a poesia tem, e ao mesmo tempo, como o mundo em que vivemos atualmente deixa a margem essa aérea do conhecimento humano. De acordo com sua opinião, a arte tem um papel fundamental na humanidade, é seu pilar, porque lida com a natureza humana, com suas mazelas, com aquilo que é inefável e inominável. E, portanto, deveria ser, no âmbito universitário, matéria obrigatória a qualquer área do conhecimento.

Eu mesma fui questionada por um professor de matemática que tive no Ensino Médio quando lhe disse que prestaria vestibular para Artes Cênicas. Ele me dizia que seria um desperdício, pois via em mim um talento para resolver equações matemáticas. O que ele não percebia era que o que me animava na matemática era a busca por soluções criativas para decifrar as equações, e não o mecanismo das fórmulas. Eu realmente me divertia passando a tarde tentando encontrar maneiras diferentes de resolver as equações. Acontece que, nos números, faltava alguma coisa que só encontraria na arte.

Na matemática, os princípios e as regras são muito claros, basta compreender e aplicar. Com o teatro, é bem diferente e, para o próprio Chumachenko, essa é a grande questão. Ele acabara de obter um título de Doutor na faculdade de Física, quando ingressou na turma de Direção Teatral no GITIS. Talvez por sua formação na área de Exatas, ao ler Stanislavski pela primeira vez, procurava encontrar ali “uma receita” que o ensinasse sobre a arte de atuar:

²⁵ TEDx é um programa de eventos locais sem fins lucrativos, organizados de forma independente, que reúne pessoas para dividir uma experiência nesse estilo. Essa TEDx em questão, foi realizada na USP e está disponível no site www.youtube.com.br.

“E para ser sincero, a tentativa de ler o livro de Stanislavski *O trabalho do ator sobre si mesmo parte I: o trabalho do ator no processo criador da vivência – diário de um aprendiz* (que em português conhecemos como *A preparação do ator*) provocava em mim até uma certa raiva, e por outro lado, a completa incompreensão. Porque, quando ingressei no GITIS, eu já era um Doutor em Física e Matemática e gostava de precisão. Eu queria encontrar nesse livro as receitas normais de trabalho. No entanto, quanto mais eu lia, mais eu me confundia. E, no fim das contas, quando eu me achava completamente confundido, no capítulo 16, que fala sobre o subconsciente na arte o ator, me deparei com a frase do Stanislavski: ‘tudo que foi escrito antes é importante, mas não é isso que é o mais importante’. Aí eu fechei o livro e pensei: ‘não, eu nunca vou fazer isso’...mas depois eu tive que voltar e ler ele todo.” (CHUMACHENKO/Conf. ECUM 2010)

Esse foi o primeiro encontro de Chumachenko com Stanislavski. Esse nome persistiria em sua vida “de uma maneira difícil e estressante”, sem que ele “chegasse a conclusão alguma”, até os dias de hoje. No entanto, anualmente o professor organiza Seminários Internacionais sobre o seu Sistema. Sua postura, um pouco rabugenta à primeira impressão, desmistifica um pouco toda áurea que há sobre o nome Stanislavski. De maneira semelhante, conta-nos como foi o seu primeiro contato com Maria Knebel:

“Acontece que eu entrei no GITIS praticamente por acaso, no momento em que eu estava defendendo a minha tese de doutorado. Minha ignorância era tal, que eu não sabia que a Maria Knebel se chamava Maria. Sabia somente o sobrenome dela, que em língua russa, pode ser homem ou mulher. Eu cheguei ao GITIS falando que eu queria fazer um curso com Knebel como se fosse um professor homem. Eu vi pela primeira Knebel quando eu já havia ingressado no GITIS. E, para falar a verdade, fiquei decepcionado. Ela já tinha 87 anos e era, de fato, uma pessoa muito idosa. E eu me assustei, pensei que eu precisava estudar com alguém jovem.” (CHUMACHENKO/Conf. ECUM 2010)

Ao falar sobre o que é o Sistema de Stanislavski hoje, diz que, por um lado, o Sistema são livros, volumes de trabalhos de Stanislavski. Até hoje, esses livros estão nas

prateleiras das livrarias e bibliotecas da Rússia, são comprados e precisam ser re-editados, comprovando que ainda há o interesse pelo Sistema entre os atores e diretores de teatro na Rússia nos dias atuais. Por outro lado, as discussões sobre o Sistema, segundo seu entendimento, estariam inevitavelmente ligadas a quatro Escolas de Teatro de Moscou:

- Estúdio de Teatro de Arte de Moscou (existe junto ao Teatro de Arte de Moscou – TAM)
- GITIS – Academia Russa de Teatro (que começou a partir da escola filarmônica fundada por N. Dantchênko)
- Escola junto ao teatro de Vakhtângov (derivada do Terceiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, no qual Vakhtângov, pupilo de Stanislavski, ensinava e dirigia)
- Schepkin Higher Theatre School (Institute)²⁶ – junto ao Maly Teatro

Ou seja, sabemos que o ensino e a aplicação do Sistema se iniciaram nos Estúdios ligados ao TAM. Por suas palavras, vemos que isso ainda persiste nos dias atuais. A diferença estaria no fato de que ele foi sendo difundido também por outros teatros e escolas. Por isso, provavelmente, deve ter sido transformado e adquirido características próprias em cada um desses lugares. Só para citar um exemplo, no caso de Vakhtângov, sabemos que ele não só se utilizou das referências de Stanislavski, como também de Myerhold, e ainda se apropriou de princípios da *Commedia dell'arte*, criando espetáculos que se tornaram “símbolos do teatro russo”, como é o caso da encenação de *A Princesa Turandot*, de Carlo Gozzi, sob sua direção no Terceiro Estúdio do Teatro de Arte. (GOMES, 2009).

Na entrevista que fiz com Chunachenko alguns dias depois²⁷ de sua conferência, uma das perguntas enfocou a ligação que o TAM teria com o GITIS. Tinha o intuito de esclarecer de que forma se relacionam essas duas referências, porque, nos livros que havia lido até então, só tinha tido conhecimento do TAM e me surpreendi ao encontrar, no evento que estava participando, diretores, pedagogos e atores da tradição russa, praticamente todos ligados ao GITIS, como ex-alunos ou docentes. Quase todos traziam consigo a tradição stanislavskiana e até haviam estudado com uma das discípulas diretas e mais famosas de

²⁶ Optamos por deixar o nome em inglês por não encontrar uma tradução adequada ao português.

²⁷ A entrevista completa encontra-se transcrita nos apêndices desse trabalho.

Stanislavski, que era Maria Knebel. Sobre a existência dessa ligação, Chumachenko explica:

“Constantin Stanislavski pertencia a uma família de negociantes interessados em teatro. Ele pertencia a um círculo de teatro amador. Nimerovitch Dantchenko, por sua vez, era um pedagogo e dramaturgo teatral. Esses dois russos, no final do século XIX, tiveram um encontro de 16 horas no qual criaram as bases do Teatro de Arte de Moscou, que seria formado por atores amadores de teatro e alunos da escola de Dantchenko. Stanislavski era responsável pela direção e preparação da encenação das peças, enquanto Dantchenko escolhia os atores e os textos que deveriam ser encenados. Na primeira turnê do TAM que foi para os EUA, a fama ficou apenas para Stanislavski e, então, os dois ficaram sem se falar por trinta anos. A antiga escola de Dantchenko transformou-se no GITIS. Tanto o TAM, como o GITIS existem até os dias atuais.” (CHUMACHENKO/Conf. ECUM 2010)

Outra característica importante apontada por Chumachenko é que as escolas de teatro em Moscou foram e são sempre ligadas a um teatro. Esse teatro acolhe e é constituído pelos alunos que vão sendo formados nessas escolas. Ou seja, cada escola tem uma formação que é requerida por seu teatro e, ao mesmo tempo, vai transformando o teatro que se faz em cada um desses lugares. Nesse caso, podemos concluir que a formação do artista cênico em Moscou tem características específicas em cada uma dessas escolas cujo perfil artístico é direcionado a cada teatro que vai acolher esse artista depois de terminada sua formação. Mesmo assim, essas quatro escolas têm um denominador comum: o Sistema de Stanislavski.

No trecho abaixo, ele descreve como se estrutura a atividade teatral em Moscou, na Rússia, no momento atual. Entender esse contexto é fundamental para compreender como essa tradição perdurou e como ela vai se transformando em outras tradições.

“O que é que tem de bom numa escola que existe junto a um teatro? Os melhores dessas escolas entram nesses teatros. Nesse ponto de vista, o estudo se torna mais difícil. Não há nenhuma

conexão direta entre o curso e o teatro. Terminando a faculdade, os atores têm de se mostrar aos teatros. Eles chegam e mostram seus episódios e são escolhidos ou não. Dessa maneira, pode ser definido o nível da oficina que eles fizeram. O teatro em Moscou é muito difícil de se criar, embora as turmas sempre desejem formar um grupo. Mas há um pequeno grupo de escolhidos que consegue fazer isso. E, se isso dava certo, criava-se uma espécie de referência para os outros estudantes por muitos anos. Ao estudar na Universidade, eu vi como foi criada a escola de teatro dramático de Anatoli Vasiliev. Assim como ele viu como foi criada outras oficinas, agora surgiu outro estúdio. Cada um desses nomes é um ponto alto do teatro russo no século XX. Exatamente esses pontos altos determinam o desenvolvimento do teatro.” (CHUMACHENKO/Conf. ECUM 2010)

Essa característica revela uma grande diferença em relação ao ensino do teatro nas escolas de formação profissional no Brasil. O presente trabalho não pretende abordar como foram se constituindo as escolas de teatro no Brasil. No entanto, vale lembrar que, nas décadas de 50 e 60, alguns grupos de teatro que estavam se profissionalizando – como o Teatro Oficina e o TBC – receberam influências da formação baseada no Sistema de Stanislavski e muitos atores foram formados a partir dessa abordagem. Sabemos, também, que, até hoje, os livros de Stanislavski são referência obrigatória em muitos dos cursos profissionalizantes de ator.

É falando sobre isso que Chumachenko conclui a entrevista:

“O Sistema de Stanislavski foi desenvolvido para certos atores específicos de uma certa época. Tudo tem que estar ligado com o período, com quem ele estava trabalhando. Sem esses dados, não fazemos a interpretação correta de seus ensinamentos. Só podemos falar de Stanislavski trazendo-o para nossa época, nosso contexto. O Sistema dele só ficará mais próximo se você vai morar no quarto vizinho e vê a mesma coisa que ele. E pensa sobre um assunto. Como hoje no palco podemos falar sobre um indivíduo ou mudanças no sistema dele. Entender significa sentir. Então o ator deve ser um bobo, um louco? Não, Stanislavski não está falando disso. Ele diz que o ator deve calcular, tem que analisar, pensar, sair do palco, verificar e no momento quando ele já está confortável,

está se sentindo livre no palco, então ele entendeu tudo. Não retiramos etapa de análise, de leitura, não. Só que essas etapas entram dentro de um grande processo. E Stanislavski era uma pessoa comum, ele ria, achava as coisas engraçadas, ele brincava durante os ensaios.” (CHUMACHENKO/Conf. ECUM 2010)

O interessante na abordagem que Chumachenko faz de Stanislavski é sua constante necessidade em entender de forma muito precisa o que é o teatro. Sua ferrenha obsessão talvez o tenha até atrapalhado em um primeiro momento, pois, aos seis meses de estudante, foi convidado a deixar o GITIS. No entanto, instintivamente, continuava a fazer perguntas e persistiu. Os diretores da escola lhe diziam que ele não gostava dos atores. Nesse momento, sua busca e insatisfação com o que havia entendido até então o fizeram entender que “O mais importante do teatro é o homem. O teatro é feito para o homem e é sobre o homem.” (CHUMACHENKO/Conf. ECUM 2010)

Talvez, mesmo não encontrando as respostas exatas para suas questões sobre a arte de atuar nos livros de Stanislavski, alguns elementos de seu Sistema o ajudaram e o ajudam a mapear, com mais precisão, esse caminho que o ator tem de percorrer em um processo de criação. Aliás, tanto na conferência, como na entrevista e principalmente nas oficinas práticas que fiz com Chumachenko, a precisão foi o elemento que mais marcou a sua abordagem sobre o Sistema.

A começar pelo horário de início da oficina (o que aqui no Brasil não foi levado tão a sério). Em Moscou, se a aula começava às 10h, os alunos deveriam chegar antes e, às 10 em ponto, quando o professor entrava na sala, ninguém mais poderia entrar. Quem se atrasasse teria que esperar pelo próximo período, que se iniciaria à tarde. Eu, particularmente, achei essa disciplina muito apropriada, pois, aqui no Brasil, temos um clima de sala de estar muitas vezes, que se estabelece principalmente nos grupos de teatro. Isso atrapalha a dinâmica de um ensaio, porque há sempre, pelo menos, meia hora de atraso. Em suas palavras, anotadas durante a realização da oficina em Moscou: “no palco, cinco minutos a mais numa cena faz muita diferença, então você tem que ser rigoroso a respeito do tempo e o horário de cada coisa.”.

Em outro momento da conferência, ele diz: “Frequentemente eu não sei o que fazer com perguntas que me fazem, porque não consigo responder com precisão e, sem isso, eu tenho a sensação de que eu enganei um pouco essa pessoa.” (CHUMACHENKO/Conf. ECUM 2010). Na oficina também, quando estávamos trabalhando sobre os textos dramáticos, Chumachenko nos dizia que era muito importante parar em cada pequena dúvida no texto, perguntar e, se não entender em um primeiro momento, voltar nela depois. Na execução dos exercícios e jogos que fizemos, ele também requeria que se fizesse tudo com bastante precisão. Por exemplo, se eu tivesse que andar 10 passos e, em seguida, meu colega tivesse que repetir esse trajeto, tanto eu como meu colega deveríamos saber qual o tamanho de nossos passos e a distância que percorreríamos, para que, em um segundo momento, fôssemos capazes de repetir com precisão.

Outra característica particular de sua apropriação do Sistema é o modo como Chumachenko busca encadear o ensino de elementos técnicos com o fazer poético:

“O que me interessa é como fazer com que de um exercício, de um treinamento, mude para uma peça, tenha uma forma, sem o ator se dar conta dessa mudança. Porque o mais difícil para um ator, na minha opinião, é aquele segundo quando há uma pessoa em sua frente e diz: ‘pode subir no palco e começar!’” (CHUMACHENKO/Conf. ECUM 2010)

No próximo capítulo, daremos alguns exemplos sobre como ele aplica isso na prática com os alunos. Esta sua abordagem me interessou bastante, pois concordo com sua visão sobre a estruturação do trabalho do ator. Acredito que o trabalho técnico do ator encontra certa dimensão que pode ser abordada no âmbito da técnica em si, mas ele se realiza com plenitude, quando imbuído da necessidade de uma poética, no processo e no ato da criação artística.

Ao se atentar para esse ponto de vista, foi possível perceber um caminho de como trazer alguns elementos do Sistema para experimentar na parte prática da pesquisa. Procurei sempre estabelecer conexões e pensar a sua utilização a partir da necessidade que o trabalho de criação com o texto poético pedia.

Ao final de sua conferência, ainda completa seu ponto de vista sobre atuação e o teatro, tecendo uma reflexão sobre a fugacidade que é inerente à arte teatral. A encenação do espetáculo de hoje pode ter sido horrível e, amanhã, pode ser maravilhosa. Esse é um problema constante do cotidiano do trabalho do ator.

Na minha experiência como atriz, pude comprovar diversas vezes a validade de suas palavras. Um exemplo radical foi a apresentação de uma peça²⁸ que, em um Festival de Teatro foi duramente criticada pelo júri e que, apenas uma semana depois, em outro Festival, foi muito aplaudida por um público de mais de 700 pessoas e o espetáculo foi premiado como o Melhor Espetáculo eleito pelo Júri do Festival.

Muitos foram os fatores que colaboraram para que uma apresentação fosse tão distinta da outra. Para que um público amasse e outro odiasse. Ao fazer a peça, percebemos quando “algo está mais no lugar” e quando “algo está fora”. No entanto, é muito difícil conseguir estar plenamente no comando de tudo, até porque, se você estiver no comando de tudo, você vai estar “fora do personagem”. Acredito que, com o passar dos anos e da experiência que vamos adquirindo ao se apresentar novamente, conseguimos garantir um mínimo de qualidade em nossa atuação, mas ainda assim, algo fica no ar. Algo escapa que não pode ser controlado e nem nomeado.

Da mesma forma, colocando-nos como espectadores de teatro e pensando quantos espetáculos maravilhosos ou mesmo bons a que já tenhamos assistido, percebemos que é um número muito pequeno. Segundo Chumachenko, é preciso estar consciente dessa proporção, porque ela nos faz “ficar mais com os pés no chão”. Ou seja, de volta à óbvia constatação de que a arte de atuar é uma arte bem difícil. Existem vários fatores que influem na composição artística. Há aqueles que podemos e devemos dominar. Há aqueles que simplesmente estão para além do nosso alcance. Com esses, devemos saber lidar na medida do possível e, por isso, a capacidade de improvisar é tão importante. Mas esses não devem ser o foco de nossa atenção, devemos nos centrar somente no que é possível ter algum tipo de domínio.

²⁸ O espetáculo referido é o Hay amor!, do grupo Os Geraldos, sob direção de Verônica Fabrini.

Foi quando eu fazia um simples exercício de respiração de Yoga - respirar enchendo primeiro a parte de baixo do abdômen e ir preenchendo de ar até os pulmões, segurar, soltar esvaziando os pulmões até esvaziar por completo o baixo abdômen - que caiu uma ficha importante: o processo de criação é como o crescimento de uma árvore. É preciso começar pelas raízes, fortificar as bases, preenchendo-a, fertilizando-a e então ter paciência, prestar muita atenção ao regá-la obsessivamente todos os dias e fazer do espanto por cada nova flor que nasce, um impulso que me faça forte, para que eu padeça toda dor e alegria da criação. Sem temer, mas não sem temor, faço minha prece: que desabroche, desabroche...

3. Confluências entre dois rios: Volga e Piracicaba

“Preparar uma personagem é o oposto de *construir* – é demolir, remover tijolo por tijolo os entraves dos músculos, ideias e inibições do ator, que se interpõem entre ele e o papel.” (BROOK, 1994:10)

Nesse capítulo, será abordado, de forma analítica, a parte prática, que foi gerada a partir do recorte teórico do Sistema de Stanislavski. Lembramos que o recorte teórico foi desenvolvido a partir das leituras de autores referenciados no primeiro capítulo e das análises das conferências de atuais pedagogos e pesquisadores russos oriundos dessa tradição. O processo de experimentação, por sua vez, teve duas balizas fundamentais: a inspiração dramática no texto *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, e o desenvolvimento do trabalho criador do ator a partir de elementos presentes no Sistema de Stanislavski.

As Três Irmãs é um drama em quatro atos centrado no desejo de três irmãs retornarem para Moscou. No entanto, isso não acontece e nunca acontecerá, pois elas ficam esperando e, enquanto trocam palavras sobre assuntos cotidianos e triviais, a vida passa por elas. As irmãs acreditam que a solução de todos os seus problemas está em ir para Moscou, como se a felicidade estivesse sempre em outro lugar e, como sempre esperam – “Esperemos, tudo se arranjará.” (TCHEKHOV, 1995:30) –, e ela torna-se inalcançável.

É fundamental relacionar Tchekhov e Stanislavski. A dramaturgia tchekhoviana está intimamente relacionada com os procedimentos do Sistema. A vantagem que este drama apresenta é a possibilidade de trabalhar com ações físicas simples que revelam uma profunda angústia interior, em que o verdadeiro drama dá-se no que não é dito (e no que não é “agido”). Como o enredo se desenrola no cotidiano da casa de uma família, a situação é quase sempre cotidiana. Ainda que existam acontecimentos que fujam à regra (como um incêndio e um duelo, dos quais só ouvimos falar), nenhuma ação eloquente ou explicitamente transformadora é mostrada na peça. Apesar de triviais, as ações externas

escondem e, ao mesmo tempo, revelam esse desejo de esperança vazia, vida monótona e sem um sentido maior.

Com o intuito de discutir procedimentos oriundos da tradição stansilavskiana para o trabalho criador do ator, faço um relato das oficinas, exercícios, improvisações e ensaios realizados, mapeando como se deu a apropriação dos procedimentos metodológicos apropriados do Sistema e utilizados por esta pesquisa.

Para melhor compreensão desse capítulo e a fim de que a dissertação tenha uma utilidade que ultrapasse a sua leitura e possa servir de forma mais direta à prática do trabalho do ator, encontra-se, na forma de apêndices, a descrição dos exercícios realizados em uma das oficinas com Chumachenko. Estes fizeram parte da pesquisa como referências práticas para estruturação do trabalho do ator no processo de criação das cenas teatrais.

3.1. Sobre o contexto em que se insere essa prática

É pertinente notar como cada um dos atores, diretores e/ou pedagogos referidos nos capítulos anteriores se apropria do trabalho de Stanislavski e o molda à sua maneira. Essa averiguação – da possibilidade de apropriação por sujeitos de diferentes épocas e culturas – aponta-me uma fresta por meio da qual eu me sinto capaz de começar a estudar e experimentar alguns elementos dessa tradição e moldá-los à minha maneira (se bem que entendo que não conseguirei cumprir essa tarefa em um mestrado, mas esse é um começo). Parto do princípio que devo levar em consideração as *circunstâncias propostas* do teatro que faço: no Brasil, interior de São Paulo, no século XXI; eu, uma atriz formada pela Unicamp, pertencente a um grupo de teatro, caipira de origem.

“Origem” remete a tradição. “Tradição” remete a raízes. Raiz tem algo de profundo, que vem lá no fundo, às vezes tão fundo que nem podemos imaginar o quanto: vejo assim o trabalho do ator, na construção de ações em cena. Para aquilo ser verdadeiramente belo, para uma ação ser capaz de avançar o sinal do palco, não se conter e chegar até a

última fileira da plateia, ela tem de ter raízes profundas, raízes que na maioria das vezes estão bem fincadas no interior. Uma ação tem que ter raízes, deve ter tradição, deve ter interioridade, não pode ser oca; deve ter intimidade. E é preciso então dar-se o trabalho de cavoucar.

O maior desafio da prática é encontrar um caminho frutífero para confluência de rios que parecem tão distantes no tempo e no espaço. Stanislavski e Tchekhov são homens que iniciaram seu trabalho nos tempos do Czar na Rússia. Vejam bem: czar e Rússia. Depois veio a Revolução Russa de 1917, que deu início ao comunismo russo, com passagens pela ditadura de Stálin, só tendo fim com a queda do muro de Berlin, na Alemanha, em 1989. Também tivemos a nossa revolução por aqui, no Brasil, tivemos a ditadura, que se estendeu de 1964 até 1985 (coincidentemente o ano em que nasci!), período extremamente tumultuado para classe artística, por causa da censura.

Eu nunca nem ao menos vi neve. Moro em um país tropical, onde as pessoas – grosso modo - são alegres e muito expressivas, com uma dimensão de exterioridade. Eu nunca vi um rei, quanto mais um czar. Eu sou de um tempo que desconhece a censura. Sou cria da era da internet, do celular, sou da época que acompanha uma revolução cada vez mais veloz nos meios de comunicação, que diminui radicalmente as distâncias espaciais e temporais entre fatos e pessoas, mas que, no entanto, privilegia a informação em detrimento da experiência concreta. Sou do tempo apolítico. O máximo que enfrentei foi uma greve de 40 dias no primeiro ano da graduação, na qual os alunos das artes cênicas queriam mais é que tivessem suas aulas de volta! Enfim, sou de uma geração marcada pela exterioridade e pelo virtual.

Ao falar de Stanislavski, não podemos passar impunes pelo desenvolvimento da psicologia, que nasce como ciência autônoma no final do século XIX, uma vez que essa ciência diz respeito ao estudo do comportamento (tudo o que organismo faz) e os processos mentais (experiências subjetivas) do indivíduo. Além de haver influenciado as vanguardas artísticas do começo do século XX, dando voz ao inconsciente, como o surrealismo ou o simbolismo, influenciando pensadores como Artaud e Grotowski, as descobertas nesse campo científico eram tomadas como referência para explicação e esclarecimento das

pesquisas teatrais de Stanislavski, mapeando tanto as dimensões inconscientes quanto as relações corpo-mente.

De acordo com Strasberg (STRASBERG, 1990), Stanislavski, na fase inicial de suas pesquisas, teria se apoiado no trabalho do psicólogo francês, Theodule Ribot (1839-1916) - *La Psychologie des sentiments*, para se apropriar do termo “Memória Emotiva”, por exemplo. No livro, o capítulo “A Memória dos Sentimentos” mostra a existência de muitos estudos sobre a natureza e recriação de imagens sensoriais (visuais, táteis...), embora não haja nenhuma menção ao aspecto da Memória Emotiva. Ele não questionou a existência de memórias emocionais, mas discutiu somente até que ponto elas poderiam ser revividas segundo nossa vontade. É, precisamente, a esse problema da repetição que Stanislavski se dedicou, no início de suas pesquisas.

Atualmente, os avanços mais significativos que dialogam com essa vertente da tradição stanislavskiana são do campo da neurociência, ciência que se dedica a estudar o funcionamento cerebral com disciplinas que explicam o comportamento, o processo de aprendizagem e a cognição humana.

Nesse rápido percurso histórico pelas artes, passamos pelo Realismo, Naturalismo, Expressionismo, Cubismo, uma série de outros “ismos”. No teatro, do dramático ao que alguns nomeiam hoje de teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007), com a dissolução da ideia tradicional de personagem e narrativa. A linguagem teatral torna-se cada vez mais autônoma, sem dependência de um texto escrito para existir. A própria ideia de arte é hoje tão distinta: as linguagens artísticas dialogam, hibridam-se, as fronteiras estão cada vez mais dissolvidas e invisíveis. Todo esse contexto influencia o desenvolvimento da prática cênica.

No decorrer dessa pesquisa, fui questionada da seguinte maneira: “vejamos, se você quer trazer Stanislavski para nossa época, para a sua realidade, por que não trabalha com o Nelson Rodrigues?” Essa pergunta ecoou em mim por muito tempo. Embora o questionamento se apresentasse como um desafio tentador, avaliei ser mais pertinente para o escopo da pesquisa o apoio na relação Stanislavski-Tchekhov (atuação e dramaturgia), a fim de buscar uma compreensão mais profunda do Sistema. Stanislavski desenvolveu

grande parte de seu trabalho sobre a dramaturgia de Tchekhov, seu contemporâneo. Aos poucos, fui percebendo que, além disso, interessava-me, sobretudo, na dramaturgia tchekhoviana, a dimensão interior e, por isso, íntima, que é conferida à ação. Identificava-me com o drama da personagem Irina, que deseja voltar para Moscou e se casar! Mas nada disso acontece, seu pretendente é morto num duelo nas últimas cenas da peça. Depois do ocorrido, as irmãs continuam a seguir com suas vidas, trabalhando, juntas, sem regressar para Moscou. É uma bela e triste história. Repleta de atmosferas de angústia, medo, sofrimento, camufladas por diálogos superficiais e cotidianos.

Aproveitei-me, então, deste ponto de conexão afetiva entre mim e a personagem. Por mais ingênuo que isso possa soar, eu quero me casar, entrar na Igreja de branco, com buquê, todo aquele ritual, para mim, é um maravilhoso ritual de amor. E se meu destino for tão cruel quanto ao de Irina? Nunca se sabe.

Apesar de rios tão distintos, desconfio que a confluência entre eles esteja no que ambos têm de sentimentos humanos que são universais. O que a vida nos revela de mais humano, apesar de adquirir certas peculiaridades dependendo do contexto que a cerca, é humano aqui ou na Rússia, como seria na China ou mesmo no Pólo Norte. Interessa-me, sobretudo, esse diálogo com uma tradição que, a priori, parece tão distante, mas que, no sentimento, é tão próxima.

3.2. Sobre as referências práticas

Fizeram parte da experimentação prática dessa pesquisa três eventos:

- a oficina “O Sistema de Stanislavski: elementos básicos do treinamento do ator” (Belo Horizonte, 2010);
- o workshop “Método de Análise Activa / Técnica de Michael Chekhov” (Campinas, 2011);
- o Seminário Internacional: “O Sistema de Stanislavski hoje” (Moscou, Rússia, 2011).

A participação nesses eventos foi primordial para que eu compreendesse, na prática, formas de se utilizar elementos do Sistema de Stanislavski em meu trabalho criador e assim, criar uma base de referências práticas, para além da teoria lida sobre o assunto. Posteriormente, experimentar as questões na prática, além de me ajudar com a pesquisa prática em si, auxiliou-me a compreender a teoria e a reflexão que se faz sobre ela.

Por exemplo, boa parte do livro *Para o ator* (CHEKHOV, 1986) são descrições sobre exercícios que o ator deve realizar para desenvolver determinadas habilidades em seu trabalho de criação, de modo que, ao ler esse conteúdo, se você, de fato, não o experimenta com seu próprio corpo, as questões e reflexões colocadas ficam abstratas e a verdadeira compreensão fica comprometida.

Ao criar, portanto, essa base de referências práticas, todo processo de experimentação pode ser norteado por ela. Por isso, apresento, a seguir, a descrição de seus conteúdos, registros fotográficos, exemplos de exercícios e conceitos que foram apropriados para essa investigação.

3.2.2. Práticas com o russo Mikhail Chumachenko

“O teatro é um horror alegre e omitir uma dessas palavras é destruir o teatro” (Mikhail Chumachenko)

No período de uma semana durante o mês de Outubro de 2010, participei da oficina “O Sistema de Stanislavski: elementos básicos do treinamento do ator”, ministrada por Mikhail Chumachenko, no ECUM, realizado em Belo Horizonte, Brasil.

O nomeado Sistema de Stanislavski, apresentado nesse curso para alunos brasileiros, no ano de 2010, foi um diálogo entre artistas e pedagogos russos que estudaram com Stanislavski e/ou seus alunos e que também acabaram por desenvolver seus próprios métodos e exercícios para criação e aprendizado artístico. Segundo Chumachenko, eis o resumo e ponto de partida desse sistema: “o artista deve viver nas mesmas leis que ele vive na vida real, ou seja, ouvir tudo, ver tudo, perceber tudo e reagir como reage na vida real” (CHUMACHENKO/Of. ECUM, 2010). Todos os exercícios elaborados se voltam para o mesmo preceito: o ator precisa estar preparado.

Com 30 horas de duração, a oficina teve o intuito de apresentar o método de preparação dos atores da escola psicológica russa, a terminologia básica e o treinamento pelo Sistema de Stanislavski.

Foi realizado um trabalho com os elementos: ação, percepção de si mesmo, conflito, memória e tempo-ritmo. As aulas foram práticas com exercícios e improvisações a partir da interação desses elementos e seu uso na criação de um personagem, tendo como pano de fundo os textos: *Pedido de casamento*²⁹, de Anton Tchekhov, e *Romeu e Julieta*³⁰, de Wiliam Shakespeare.

O principal intuito desses treinamentos práticos é desenvolver um trabalho de preparação do ator que integre seu corpo e sua mente, entendendo a ação física do ator como resultado de motivações da psique (sensações, sentimentos, memória e emoções).



Outubro de 2010. Exercício de Percepção B – descrição nos apêndices.

²⁹ TCHEKOV, 2001. (Essa foi uma referência utilizada para as oficinas, assim como todas as outras, da mesma natureza, que seguem.)

³⁰ SHAKESPEARE, 1998.

Nos apêndices, encontram-se descritos todos os exercícios realizados durante essa oficina. Eles foram organizados de acordo com o elemento ou habilidade que tinham por objetivo trabalhar.

Alguns meses depois, a convite de Chumachenko, no período de 27 de Abril a 4 de Maio de 2011, participei do “The Stanilavski Sistem Today”, em Moscou. Organizado pela AITA (Associação de Teatro Russa), a cada dois anos, o seminário foi devotado, nessa edição, ao diálogo do trabalho de Stanislavski com a obra de Anton Tchekhov.

Os treinamentos práticos e discussões teóricas foram conduzidos pelos professores Mikhail Chumachenko e Dr. Oleg Snopkov, titulares da Russian Academy of Theatre Arts - GITIS (Moscou/Rússia). O Seminário contou com a participação de 25 atores e/ou diretores, vindos do Brasil, Alemanha, Dinamarca, França, Iugoslávia, Latvia e Rússia. A proposta do Seminário era oferecer possibilidades de treinamento para os participantes no exercício das funções de atores e diretores, a partir do Sistema de Stanislavski no trabalho com dois textos de Tchekhov: a comédia *O Urso*³¹ e o drama *Tio Vânia*³².

O conteúdo era, em parte, semelhante ao que eu tinha experimentado no Brasil, com a diferença de que, nesse evento, houve um foco maior no trabalho com os textos dramáticos de Tchekhov. A principal atividade desenvolvida durante o seminário foi uma análise detalhada das peças, considerando três círculos de atenção (procedimento apresentado também no curso do Brasil, realizado com mais profundidade durante esse Seminário).

Com essas experiências, pude também confirmar, na prática, que há não só uma série de equívocos na transmissão e utilização de técnicas stanislavskianas a que eu tinha acesso até então, como também outros aspectos muito interessantes que não puderam ser abarcados em seus registros.

Nas palavras de Chumachenko, um erro comum é entender o Sistema como um treino em geral para o ator. “O sistema é um sistema de exercícios e às vezes esse treino é separado da preparação para peça e isso é um erro. O ator é um instrumento para poetizar o

³¹ Cf. nota 29.

³² TCHEKHOV, 2009.

texto. O texto você lê, então no teatro, não é o mais o importante.” (CHUMACHENKO/ Seminário 2011) Acredito que o que ele quer dizer com essa afirmação é que o treinamento do ator deve, sobretudo, ser um treinamento poético. Ou seja, a técnica sempre deve estar a serviço de uma poética, ela deve existir para um fim e nunca ter um fim em si mesma.

Nas duas oficinas, fizemos aulas iniciais de preparação do ator, familiarizando-nos com os conceitos e terminologias que compõe atualmente o Sistema. Alternadamente, trabalhamos com os textos. Esses dois trabalhos foram, a cada dia, contaminando-se e se tornando o mesmo, de modo que ficava difícil identificá-los separadamente. Nas últimas aulas, quase todos os exercícios práticos de preparação eram imbuídos das situações abordadas nas peças. A separação em tópicos feita a seguir tem a finalidade de possibilitar uma análise mais detalhada de cada parte, mas a compreensão dos aspectos destacados deve ser feita sempre em relação ao todo realizado.

- Trabalho com a memória

Na realização da oficina no Brasil, um aspecto que, em especial, chamou minha atenção foi a maneira como os exercícios pretendiam lidar com a memória do ator. Nessa época, era confuso para mim como deveria ser o tratamento e a utilização de nossa memória pessoal ou da Memória Emotiva (STANISLAVSKI, STRASBERG).

Em meu trabalho de atriz, nos espetáculos em que atuei até agora, percebo que muitas vezes busquei me utilizar de minhas próprias memórias pessoais para criar uma cena. O exemplo contemporâneo da escrita da dissertação é uma cena que faço em *Hay amor!*, espetáculo cuja dramaturgia foi escrita em processo, a partir de improvisações sobre o tema: a gente é brega quando ama.

A criação da cena mencionada ocorreu em um momento do processo de montagem do espetáculo em que uma das atrizes – Julia Cavalcanti, atriz formada pela Unicamp, fundadora e integrante de Os Geraldos – avisou ao grupo que não participaria mais como



Apresentação Hay amor!
Campinas, 2011.

atriz da peça, por conta de problemas em sua vida pessoal. Nesse momento, senti-me muito sozinha, com medo de que as pessoas fossem indo embora. Porque, a isso, somou-se o fato de que meu namorado me deixara. No dia em que a Julia anunciou isso ao grupo, no meio do ensaio, pedi que parasse tudo porque tinha que falar algo muito importante. Ao mesmo tempo, queria fazer uma cena sobre isso e não estava conseguindo. Então, sem conseguir transpor esses sentimentos para uma cena, eu interrompi as cenas e falei tudo de uma vez.

A diretora (Verônica Fabrini), que estava presente nesse dia, decidiu incluir esse “depoimento da Carol” como base de uma das cenas do espetáculo. Passou a ser o depoimento da Deise (personagem que eu faço). Houve algumas mudanças, como a inclusão do colírio, que, como falsas lágrimas, visava a acentuar o caráter de demonstração de representação da emoção, sem que essa deixasse de ser verdadeira. Ao forjar o choro, a personagem deveria conseguir convencer o público de sua situação, de seu terrível medo de ficar sozinha, que, embora falso, representado, era verdadeiro.

Durante muitas apresentações, o subtexto da cena, ainda que estivesse falando como Deise, era uma transposição de uma memória da minha vida pessoal. O problema é que, nessa época especificamente, essa sensação, esse medo de ficar sozinha, era realmente uma sensação muito forte, um impulso que conduzia toda realização da cena. No entanto, à medida que essas circunstâncias da minha pessoal foram mudando, a sensação também foi desaparecendo. O próprio espetáculo foi se transformando, de modo que houve um período longo em que não estive satisfeita com a realização dessa cena.

Nesse mesmo período, quando estava com essas questões latentes, de como poderia recuperar uma Memória Emotiva e usá-la ainda muito tempo depois, eu participei da oficina de Chumachenko.

O trabalho na oficina não foi nomeado como Memória Emotiva. Fazíamos jogos, improvisações e exercícios físicos nos quais era sempre requerido que tivéssemos algum subtexto, um impulso, um motivo, uma memória de uma situação em particular que nos tivesse causado algum determinado tipo de comportamento. Esse subtexto deveria ser utilizado em razão das ações que fazíamos ao jogar ou improvisar. Ou seja, nada deveria ser puramente físico.

Como o professor não mencionou o uso dessa nomenclatura, embora eu intuísse que ele trabalhava com esse procedimento, recordando a entrevista³³ que eu fizera com ele, questionei-o sobre isso. Sua resposta foi bastante esclarecedora:

“Eu, enquanto estou no palco, posso utilizar só eu mesmo, portanto só posso utilizar a minha Memória Emotiva. Mas ela tem mais um lado: a imaginação. Por exemplo: se eu jamais tivesse desenvolvido uma dor, então eu não teria como desenvolver isso no palco. O ator precisa dessa memória e hoje, ela não existe só no passado. Para começar a ensaiar uma peça, Romeu e Julieta, por exemplo. Quantas vezes você já passeou à noite das ruas de uma cidade e sente uma certa coisa estranha? E se você imaginasse que as pessoas em volta de você têm armas? (elas não têm, mas e SE elas tivessem?) Como *se*. Imaginação. É um elemento importante para Stanislavski, porque ela pode acontecer em qualquer lugar. Observação, ou seja, aquilo que você lembra, do ponto de vista do outro. Isso também é Memória Emotiva. Por exemplo, Michael Chekhov, aluno de Stanislavski, tinha que fazer uma cena na qual ele deveria matar uma pessoa. Ele nunca tinha matado ninguém, mas se lembrava de que, quando era criança, matava sapos, pisando-os, e essa sensação, por analogia, ajudou-o a compreender a ação de matar uma pessoa. Hoje o público já viu muita coisa, há a televisão e a internet. Para tirar emoção desse público contemporâneo é muito mais difícil. Maria Knebel (ela recebeu os estudos de Stanislavski e Chekhov e uniu tudo isso) dizia: quem tem que chorar é o espectador, ou seja, é preciso provocar alguma reação no espectador.” (CHUMACHENKO/Conf. ECUM 2010)

Durante a realização de um outro exercício, nomeado como o “jogo do espelho”³⁴, percebi que, apesar de conseguir acessar minha Memória Emotiva, não fui capaz de usá-la da melhor maneira no jogo. Nesse exercício, em duplas, uma das pessoas seria como um espelho e a outra deveria se lembrar de um acontecimento muito triste ou muito feliz que teve em sua vida e imaginar que isso acabou de acontecer e, então, ela está indo olhar no espelho. Eu me lembrei de um acontecimento muito triste e, ao olhar para o espelho, chorei

³³ A transcrição completa da entrevista encontra-se nos apêndices.

³⁴ Jogo do espelho: exercício de número 27, descrição completa nos apêndices.

desesperadamente. Confesso que, quando fazia essa cena, julgava que ela estava maravilhosa, sentia-me verdadeira, chorando lágrimas de verdade. No entanto, ao terminar, Chumachenko me mostrou o quanto minha abordagem estava equivocada:

“O primeiro passo desse exercício é lembrar-se de uma história triste ou feliz e se colocar de costas para o espelho. E eu mergulho, estou mergulhando. Depois eu olho no espelho. A primeira pergunta: por que eu estou indo para o espelho? Por que na vida eu faço isso? Há duas possibilidades. Eu estou me recompondo. Eu me fecho daquilo que aconteceu. E quando eu já estou pronto, quando eu já escondi tudo, aí eu saio de lá, cumprimento as pessoas, continuo trabalhando, continuo vivendo. Porque eu vim aqui para falar com você, e eu não posso então começar a choramingar. Ninguém quer isso. Bom, essa é uma possibilidade: eu me escondo diante do espelho. Outra é quando eu, por exemplo, diante do espelho, tento calcular o meu encontro com Carol e penso como vou me portar durante esse encontro. Em todo caso, o espelho pressupõe o próximo passo, o espelho é uma etapa. Passado por essa etapa, eu continuo vivendo. E você, no seu caso, faz o espelho ser o fim. Depois disso, o espelho não te leva para lugar nenhum. Nesse caso, o espelho para você é como um confessor, digamos. Você começa a chorar, mas você não tem reflexo, nesse exercício você tem parceiro (o seu parceiro que é o espelho e você precisa considerar isso), que fica com pena de você. E nós gostamos quando alguém tem pena de nós. Nós gostamos de reclamar. A metade da história de sedução de uma mulher para um homem é construída a base disso: ‘Ah, estou tão mal, estou só e estando com você, por um instante me senti bem’. Espera aí, mas o que é que eu quero? E qual é minha ação interna então nessa situação? Externamente eu estou todo coitadinho, mas por que você está reclamando todo tristonho e sua mão está lá? Ah, não sei, casualidade...risos...É isso. Esse é um grande problema e nós vamos voltar naquela mesma frase de Maria Knebel: ‘Quem chora é o público.’ O ator não chora. O ator tem que segurar as lágrimas, e ele segura de tal forma, que passa suas emoções para lá, para o público. Mas se essas emoções giram no palco, somente entre vocês, atores, que estão no palco, então temos que fechar as cortinas e olhar para o público e falar: vocês podem ir para casa. Aí ficam lá vocês dois.” (CHUMACHENKO/Entrevista ECUM 2010)

Nesses momentos, fui compreendendo dois aspectos da criação do ator: apesar de muito tentador, não basta conseguir sentir uma emoção, aliás, isso é o que o ator não deve buscar (sei que isso é um aspecto que parece ser muito básico, mas, ao mesmo tempo, percebo que a verdadeira compreensão na execução, no fazer artístico, não é assim algo tão fácil de se limar). No entanto, um caminho possível para o ator é por meio desse acesso a uma Memória Emotiva. Ele acessa essa memória e re-age sobre ela, criando uma segunda camada de ação. Seu intuito deve ser o de causar algo no público por meio de algo que está acontecendo com ele. Por isso, nem sempre conseguir “chorar de verdade” em cena vai ser a melhor escolha poética para causar uma emoção de tristeza no público. O paradoxo da criação do poeta, apresentado por Fernando Pessoa em *Autopsicografia*, ajuda a iluminar essas questões:

“O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.” (PESSOA,1972:164)

- O trabalho com o tempo-ritmo

A aula começava às dez horas da manhã e nunca às dez e quinze. A pontualidade era um aspecto muito importante. Atenção, disciplina e cumprir os horários rigorosamente. Isso é o começo do trabalho com o tempo-ritmo e é bastante importante.

Dentro do Sistema, segundo as palavras de Chumachenko, “Tempo é o que está fora. Ritmo é o que está dentro”. Para compreender essas noções na prática, fizemos o seguinte exercício: começa-se caminhando com uma velocidade normal, num amplo espaço. Há duas regras: você não pode bater em ninguém e a cada palma você deve aumentar a velocidade duas vezes. Com o passar das palmas, o espaço vai diminuindo. Quando já estamos correndo, o condutor manda-nos parar. E pede para nos observarmos: o que está acontecendo do lado de fora (quando estamos parados) é o TEMPO. No entanto,

percebemos que, internamente, há muito movimento (o coração bate aceleradamente, o sangue corre velozmente, o corpo está quente) - isso é o RITMO³⁵. Na cena sempre há essas duas instâncias e é importante que elas sejam percebidas.

Por exemplo, na primeira cena de *Tio Vânia*³⁶, Astrov, o médico da família, acabou de chegar à fazenda e vê que o Professor, que estaria com dores fortes e o teria chamado, saíra para um passeio na floresta. Ele tem ações externas (TEMPO), indicadas pelo texto muito pequenas, mas no momento em que o Professor finalmente retorna da caminhada, Astrov está com grande movimento interno (RITMO).

Essa experiência me possibilitou entender, com o meu corpo, o princípio que organiza esse elemento. Tempo-ritmo. Duas variantes que devem atuar conjuntamente (tanto que são escritas juntas) na realização de uma ação psicofísica, que moldam e, ao mesmo tempo, preenchem-na. São as variantes que estabelecem uma dinâmica temporal. Esse exercício torna claro, para o ator, que ele não é um corpo oco, que a escrita de uma ação sempre se dá em um tempo determinado, que o tempo é exato quando realizado em sua plenitude e que é preciso dar-se espaço para ouvir seu próprio ritmo e conseguir jogar, atuar, com essas duas instâncias como duas camadas sobrepostas.

- O trabalho com a percepção

Além de exercitar e apurar a percepção dos cinco sentidos do corpo, foram trabalhados alguns exercícios em que não se usa a visão para ver ou a voz para falar, mas, ainda assim, consegue-se estabelecer uma comunicação com o outro. Trata-se de algo que é nomeado como “sexto sentido”. Algo pouco tangível e bastante complicado de se explicar com palavras apenas.

Um dos exercícios realizados consistiu no seguinte: três pessoas são colocadas em pé, ao fundo da sala e de costas para a turma. Uma das pessoas que está no coletivo maior,

³⁵ Exercício 20C, descrito nos apêndices.

³⁶ Drama tchekhoviano, escrito em 1897, que trata das relações entre os membros de uma família de origem rural e os que vivem na cidade.

escolhe um dos três e começa a chamá-lo usando somente a palavra “Ei!”. A pessoa que está sendo chamada deve perceber e virar-se de frente³⁷.

Nesse tipo de exercício, aquele ator que se expressa facilmente, que estabelece logo uma comunicação superficial com quase todos ao seu redor, na maioria das vezes, tem dificuldade para compreendê-lo. Isso porque, em jogos como esse e em muitos outros que fizemos, é preciso estar verdadeiramente aberto e ser capaz de se conectar com seu próprio interior. É uma tarefa sutil, que não exige tanto uma disposição corporal enorme para saltar ou fazer algum movimento mirabolante, mas exige, antes, uma disposição para lidar com o desconhecido. Uma abertura. Exercitar-se e tornar-se cada vez mais consciente dessas sutilezas da comunicação humana com certeza auxilia o ator em sua busca por uma relação com seu público que tenha profundidade. Sobre isso, também M. Chekhov discorre:

“O corpo de um ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de modo que o convertam gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de condutor e receptor das imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza.” (CHEKHOV,1986:02)

- Os procedimentos de análise da dramaturgia

O Sistema analisa as peças dividindo-as em acontecimentos que causam alguma mudança no comportamento das personagens, ou seja, depois que algo acontece, o seu objetivo, em termos de ação, passa a ser outro. Em primeiro lugar, é preciso identificar qual o acontecimento que detona toda peça e qual é o acontecimento comum aos personagens imediatamente antes da primeira cena da peça. E se atentar para o que as personagens fazem, não para o que elas falam. Por exemplo, no caso de *Pedido de Casamento*³⁸, qual foi o ponto de partida, o que aconteceu antes da primeira ação da peça?

³⁷ Exercício número 20C, descrito nos apêndices.

³⁸ A história tem início com a chegada de um latifundiário, falido e hipocondríaco, na casa de Natália e seu pai. O moço pretendia pedir a moça em casamento, no entanto acabam entrando em discussões calorosas sobre a propriedade de uma terra, que terminam no consentimento do pai da moça para que o casamento se realize.

Antes do início da peça, um acontecimento move cada personagem e há também um acontecimento que move todos os personagens. Descobrir qual foi esse acontecimento faz com que se possa entender o que levou a ação da peça toda se desenrolar.

As circunstâncias propostas, ou seja, “a realidade da vida do personagem nas situações que o autor da obra dramática nos propõe” (KUSNET,1986:35) criam uma atmosfera para que haja um acontecimento. É importante entender essa realidade ficcional em conjunto também com as circunstâncias que envolvem a peça. Esse trabalho é nomeado por Chumachenko como “trabalho com os círculos de atenção da dramaturgia”, que consiste em uma análise detalhada das peças, considerando três círculos de atenção.

São três círculos. Um dentro do outro. O maior, que engloba os outros dois, é aquele relativo à HISTÓRIA, ou seja, pressupõe que estamos falando sobre o tempo e situação histórica em que a peça foi escrita. Por exemplo, no caso de *Romeu e Julieta*, é preciso entender como era o governo naquela época, o que significava família (no sentido social) naquela época, o que significava religião na Itália. Neste círculo, eu nem toco no enredo da peça. Primeiramente, eu preciso entender como essa sociedade era organizada, depois eu esqueço isso. Nessa etapa, estamos falando da peça de Shakespeare. O segundo círculo que é englobado pelo primeiro e engloba o terceiro, é relativo ao AUTOR. No caso de *Pedido de casamento*, por exemplo, quantos anos Tchekhov tinha quando escreveu a peça? Onde ele morava? Ele tinha namorada? Alguém pediu para ele fazer essa peça? Ele já era reconhecido na rua? O terceiro círculo, que é englobado pelos demais, é a PEÇA em si.

Ao chegarmos ao terceiro círculo, Chumachenko nos dizia que o mais importante era entender como as personagens se relacionavam entre si. Nesse ponto, os treinamentos práticos começaram a se misturar com as análises. A seguir, darei exemplos de exercícios que têm o intuito de fazer com que o ator compreenda, no fazer, seja ao criar uma situação análoga ou a jogar um jogo de improvisação, as relações que os personagens estabelecem entre si. Esse tipo de análise que se realiza também pela prática é semelhante com o procedimento conhecido no Brasil como “análise ativa” da peça, que foi o que, segundo

Kusnet, conforme vimos no primeiro capítulo, Stanislaviski desenvolveu na última parte de sua vida. Um procedimento que envolve todos os elementos do Sistema.

Na realização da oficina e do seminário, esses procedimentos não foram nomeados pelo professor como “análise ativa”, mas, ao estabelecer uma comparação entre os elementos que constituem esses exercícios com o que li sobre “análise ativa”, abordado anteriormente, foi possível chegar a essa conclusão. É justo apontar que sua utilização persiste nos dias atuais em Moscou e observar como se deu o desenvolvimento desse procedimento, visto que a prática apresentou novas possibilidades para a utilização dele anteriormente abordado pela teoria.

- Exemplos de exercícios sobre *Tio Vânia*

No Seminário, fizemos um exercício que consistiu em uma exploração no campo da percepção das tensões geradas no corpo por uma situação proposta, análoga à do texto - a tensão que se estabelecia entre um triângulo amoroso da peça: Vânia, Astrov e Helena. A tensão existia porque os dois homens estavam apaixonados pela mesma mulher. No exercício proposto, uma atriz era colocada sentada numa cadeira e dois atores, um de cada lado, deveriam chamá-la, convidando-a a ir com eles, cada qual com um motivo bem importante para fazê-lo, mas sem explicitá-lo verbalmente. Passado um tempo, a atriz deveria escolher com qual dois iria. Em um primeiro momento, fizemos o exercício sem conectá-lo com a situação da peça, só então, no momento seguinte, o professor fez a conexão e nós percebemos, na exploração do exercício, uma analogia concreta, física, com a tensão que existia entre esses personagens. O trabalho com a percepção das tensões geradas no corpo pela situação (análoga à do texto), guiou nossa compreensão das dimensões mais sutis da comunicação.

Em outro exercício, fui convidada a fazer uma cena na qual deveria interpretar o papel de Sônia no momento em que ela se despede de Astrov, por quem alimentava um amor platônico. Esse momento provavelmente seria a última vez em que Sônia o veria. O público foi colocado do lado de fora do prédio, de modo que a cena, a princípio, era vista através do vidro transparente da parte que separava o interior do prédio e o jardim. Depois

que ele saía pela porta, o público acompanhava o olhar de Sônia seguindo-o até ele desaparecer. Na execução dessa cena, percebi, com mais clareza, a dimensão psicofísica da ação. O ator se dá conta de que atingiu essa dimensão, quando, em cena – no ato da apresentação –, percebe que sua ação ecoa na plateia. O estado de atenção é comum, ator e público passam a habitar o mesmo espaço-tempo, na comunhão do espaço-tempo da realidade ficcional, no momento do presente da apresentação. Ator e público experimentam e compartilham essa duplicidade (conforme mencionado no primeiro capítulo). A atriz parece mesmo ser Sônia e o palco parece mesmo a sua casa, e o que era pura convenção passa a ser percebido como verossímil.



Exercício de análise da dramaturgia. Tio Vânia. Cena anterior à partida de Astrov, em que ele deseja Helena, e Sônia vive seu amor platônico. Abril de 2011. Moscou, Rússia.

3.2.1. Prática com Nicolau Antunes

O workshop “Método de Análise Activa / Técnica de Michael Chekhov” foi realizado no período de forma intensiva em fevereiro de 2011, entre as duas oficinas realizadas com Chumachenko. A prática ocorreu na sede da Boa Companhia em Campinas, da qual também participaram os atores da Boa Companhia, do Grupo Matula Teatro e do grupo Os Geraldos.

As sessões foram orientadas por Carlos Nicolau Antunes, docente da Universidade de Évora (Portugal), com Estudos de Qualificação Avançada na Faculdade de Encenação da Academia Russa de Artes Teatrais (GITIS) e estudos na técnica de Michael Chekhov, no

Michael Chekhov Association (MICHA - EUA). Foram abordados nos seguintes conteúdos:

- Noções básicas do Sistema de Stanislavski: Ações, Objetivos/Obstáculos, Eventos, Circunstâncias propostas e sua inter-relação;
- Princípios da técnica de Michael Chekhov: relação Corpo/Voz/Imaginação; movimento exterior/movimento interior e sua inter-relação; preparação, ação, sustentação; qualidades de movimento: moldar, fluir, voar, irradiar; vento interior- transições de qualidades; Gesto psicológico (gesticulação da alma); gestos arquetípicos; trabalho com o Gesto psicológico a partir do objetivo analisado ou intuitivamente;
- Centros imaginários: Os três centros básicos – Vontade, Sentimento, Pensamento;
- Trabalho sobre um monólogo ou diálogo a partir dos textos *As três irmãs*, *A gaivota*³⁹ (Tchekhov) ou *A falecida*⁴⁰ (Nelson Rodrigues) usando estes princípios e conceitos.



Campinas, fevereiro de 2011. Exercício coletivo sobre preparação, ação e sustentação.

³⁹ TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota*. Ed. Cosac Naify. 1ª Ed. 2004. (Edição utilizada no workshop)

⁴⁰ RODRIGUES, Nelson. *A Falecida*. Ed. Nova Fronteira. 1ª Ed. 2006. (Idem anterior)



Julia Cavalcanti e Nicolau Antes.
Campinas, fevereiro de 2011. Exercício individual sobre Gesto psicológico.

O grupo⁴¹ com o qual eu trabalhei na criação de algumas cenas que compõem essa dissertação participou dessas sessões, o que ajudou a refinar a prática dos elementos e procedimentos estudados.

Outro aspecto interessante foi que alguns dos exercícios que havia feito anteriormente na oficina com o Chumachenko tinham princípios semelhantes aos dessa oficina, mas com uma abordagem distinta, que acabaram por complementar um ao outro. Por exemplo, no trabalho com o texto dramático. Nicolau Antunes também trabalha com a noção de ACONTECIMENTO, aplicando-a para analisar o texto todo. Ao dividir a peça por meio de acontecimentos, identifica-se, entre os acontecimentos, unidades de ações, elemento que nos remete à referência apresentada também por Kusnet e primeiramente nomeada por Stanislavski. Quando ocorre um acontecimento em uma cena, os objetivos (novamente uma referência a um conceito apresentado também por Kusnet) dos personagens mudam e se inicia uma nova unidade.

⁴¹ Os atores, todos também integrantes do grupo Os Geraldos e formados pela Unicamp, participantes das práticas dessa pesquisa foram: Clarissa Moser, Douglas Novais, Gustavo Valezi, Julia Cavalcanti, Marina Milito e Maíra Herrissé. Esse grupo foi sendo alterado ao longo da pesquisa, apenas Clarissa Moser permaneceu até o final do processo de investigação.

A despeito dessa metodologia, que sabemos ser, no processo de aprendizagem teatral principalmente com a linguagem do Realismo, é uma das coisas mais básicas, o que muda é a forma de abordar, a qualidade com que se trabalha com esses elementos. O trabalho apresentado por Nicolau traz uma abordagem bastante objetiva dessa noção básica de acontecimento, formando uma espécie de primeira camada, com os pressupostos necessários para o ator navegar por sua subjetividade. Ainda acrescento que, por mais básicos que possam ser esses procedimentos, muitas vezes eles não são apresentados de maneira clara aos atores, de forma que, em muitos de processos de criação, o ator não consegue realizar uma proposta de direção porque não é capaz de ver o texto da mesma maneira que o Diretor o vê. Desse modo, a comunicação fica mais fácil e honesta, porque ambos, ator e diretor, vão buscando, na prática, afinar sua compreensão do texto (seja ele uma dramaturgia clássica ou mesmo uma dramaturgia contemporânea, fruto de uma criação coletiva).

A diferença da abordagem apresentada por Nicolau em relação à de Chumachenko é o apoio na técnica de Michael Chekhov. O trabalho ocorria da seguinte maneira: primeiro líamos uma cena da peça, buscando identificar seus acontecimentos e as unidades de ação. Depois, a partir da identificação das unidades de ação, deveríamos partir para improvisação, ainda sem decorar o texto, ou seja, até aqui trabalhávamos com “análise ativa”. Nessa improvisação, para cada unidade de ação deveríamos escolher um Gesto psicológico (CHEKHOV, 1986) que deveria impulsionar o dizer do texto nessa unidade. Desse modo, internamente, havia sempre uma ação ou uma imagem que preenchia, ao mesmo tempo em que era camuflada pelas ações externas.

Por exemplo, numa das primeiras cenas de *A Gaivota*, Kóstia tenta beijar Nina, que disfarçadamente dá um jeito de escapar da situação. Em nenhum momento, a personagem fala que não o quer beijar, mas, por suas ações, percebemos essa intenção. Quando fomos improvisar essa situação, na primeira unidade de ação, Gustavo Valezi, que interpretava Kóstia, escolheu, como gesto psicológico, *puxar*. Ora, o seu personagem estava tentando *seduzir* Nina e esse gesto aponta para ideia, pode ser uma imagem de alguém que está tentando seduzir. Eu fazia a personagem Nina e escolhi o gesto psicológico *empurrar*.



Carolina Delduque e Gustavo Valezi.
Campinas, fevereiro de 2011. Análise Ativa e Gesto psicológico na cena de *A Gaivota*.

Nesse momento, também tivemos a oportunidade de iniciar, sob a orientação de Nicolau Antunes, primeiramente, um detalhado estudo sobre a dramaturgia de *As Três Irmãs*, material sobre o qual estava me debruçando para criação das cenas teatrais nos laboratórios de criação.

3.3. Laboratórios de criação/experimentação

Os laboratórios de criação foram realizados desde o início da pesquisa, semanalmente, de modo que, agora, após ter concluído o trabalho, podemos dividi-lo em quatro períodos, como forma de analisá-los e facilitar a compreensão do percurso.

O primeiro período ocorreu de Março a Julho de 2010, antes da realização de qualquer um dos cursos. Foi uma etapa de experimentação baseada apenas nas leituras referenciadas no primeiro capítulo.

O segundo período ocorreu de Novembro de 2010 a Março de 2011, entre a realização dos dois primeiros cursos. Nessa etapa, o trabalho começou a ser apoiado em

metodologias de **análise ativa** e utilização da **memória emotiva**. Nesse momento, foi realizada uma apresentação pública, mostrando um resultado parcial da pesquisa.

O terceiro período se estendeu de Maio a Outubro de 2011. Ocorreu após o curso com Nicolau Antunes, do qual todas as integrantes que fizeram parte da pesquisa prática, nesse período, também participaram. Essa foi uma etapa bastante fértil, em que nos focamos em fazer uma análise detalhada da dramaturgia completa, desenvolvemos maneiras próprias de criar ações internas e externas, com referência na técnica de Michael Chekhov e lidar com o dizer esse texto.

O quarto e último período corresponde à etapa final da pesquisa. Nesse momento, sozinha em cena, mas contando com o olhar atento da amiga e atriz Clarissa Moser, o intuito foi preparar, a partir dos trabalhos feitos anteriormente, uma cena modelar que sintetiza o percurso da investigação. Essa finalização permitiu maior aprofundamento em questões individuais do trabalho do ator.

3.3.1. Primeiro período, primeiras tentativas

Em *As Três Irmãs*, o primeiro trecho escolhido para a experimentação foi a primeira cena da peça, na qual estão presentes as personagens Olga e Irina. É dia de aniversário de Irina e elas estão esperando que os convidados cheguem para um almoço.

Em conjunto com a atriz e pesquisadora Marina Milito, buscamos realizar uma transposição fiel do texto dramático a partir da criação e construção de ações físicas por meio do trabalho com os procedimentos stanislavskianos, ou seja, buscando obedecer às circunstâncias propostas, à composição psicofísica dos personagens, à criação de uma linha de ações e à busca pela fé cênica, aspectos descritos e comentados principalmente por Eugênio Kusnet, abordado em capítulo anterior. As cenas foram apresentadas ao longo do semestre em encontros do GICHi⁴².

Descrição do trabalho prático com a cena:

⁴² Grupo de investigação da Cena Híbrida. Ocorreu ao longo de 2010, sob coordenação da prof.a Dr.^a Verônica Fabrini, em encontros semanais dos quais participaram mestrandos, doutorandos e graduandos das Artes Cênicas.

Circunstância proposta: é dia de aniversário de Irina. As irmãs estão esperando que os convidados cheguem para um almoço.

Personagens e composição psicofísica: **Olga** (interpretada por Marina Milito) tem aproximadamente 28 anos, é professora e está de uniforme azul.

Ação apontada pela dramaturgia: está em pé, caminhando, corrigindo provas.

Ação escolhida pela atriz para representar as circunstâncias propostas: está sentada à mesa corrigindo provas.

Irina (interpretada por mim): tem aproximadamente 20 anos, está vestida de branco.

Ação apontada no texto: está em pé, sonhadora.

Ação escolhida para representar as circunstâncias propostas: está em pé, saltitante, arrumando a mesa.

Nesta cena, Irina está aparentemente feliz e saltitante pelo dia de seu aniversário e, em contraponto, Olga está de mau humor corrigindo as provas de seus alunos do Liceu. Olga faz questão de lembrar à irmã que, no mesmo dia de seu aniversário, há um ano atrás, o pai faleceu. Mas Irina parece não querer se lembrar disso, ela se lembra mesmo é de Moscou, pois tem lembranças felizes de sua infância nesse lugar, de quando a mãe ainda era viva e, por isso, acredita que a felicidade está em voltar para lá. Aí é apresentado o superobjetivo das personagens na peça: o desejo de voltar à Moscou.

As personagens, ao longo desta pequena cena, alternam-se se revelando ora superficialmente alegres ora superficialmente tristes, mascarando seus sentimentos verdadeiros. E aí está o mais difícil: traduzir fisicamente todas essas nuances e construir uma linha de ações que justifique, que apóie essas mudanças abruptas de alegria para tristeza e revele toda angústia, agonia e tentativa por recuperar alguma esperança, para, no final da cena, apontar que elas, na verdade, nunca irão voltar a Moscou. Mesmo isso sendo a conclusão final da peça, é o mote e precisa estar apontado desde a primeira cena. A pergunta ao criar a cena era a seguinte: que ações iremos escolher para traduzir esse estado de ânimo, essa esperança pelo retorno à infância (esta como representação da inocência/ignorância sobre o peso da vida)?

A ocasião do almoço, sugerida pela cena, levou-nos para ideia trivial de colocar a mesa, por isso usamos como cenário e adereços uma mesa, cadeiras, toalha, pratos, talhares e copos. Irina circulava a mesa, colocando a toalha, os pratos etc.... Olga permanecia sentada corrigindo as provas. Com esse percurso circular de Irina, buscamos criar a metáfora de uma redoma, em que elas permanecem andando em círculos e não saem do lugar. Buscamos também evidenciar a circularidade dos acontecimentos apresentados na cena: o aniversário de vida de Irina e o aniversário de morte do pai.

Além da mesa e seus adereços, utilizamos uma janela como elemento cenográfico, que já existia na sala em que trabalhamos e apresentamos a cena. No momento em que Irina se lembra que hoje é seu aniversário, ela vai em direção à janela, em um ato de interrupção da ação de arrumar a mesa, para lembrar por que deveria estar aparentemente feliz, escondendo sua melancolia.

Nesta cena, Irina praticamente não diz texto, enquanto Olga fala sem parar. O estado eufórico de Irina foi traduzido por sua movimentação saltitante ao redor da mesa e o mau humor de Olga, por sua fala irritada e sem pausas.

Descobrimos algumas ações físicas que poderiam criar imagens: estender a toalha na mesa = imagem do corpo de Irina estendido há um ano atrás, quase morto; colocar o prato na frente de Olga e fazê-la parar de corrigir o caderno = momento que Irina fala para irmã: “Não pense mais nisso.”; Olga dar o caderno para Irina levar embora quando mostra-se decidida a partir e retornar para Moscou.

Em relação às imagens sonoras construídas, colocamos o som de um relógio batendo no final da cena, que ia crescendo, buscando evidenciar o tempo real: o tempo cronológico, representado através da imagem sonora do relógio, é preponderante, não há como voltar atrás. Em oposição, foi utilizada também uma música, com origem desconhecida, CD colombiano trazido pela pesquisadora Marina Milito de uma de suas viagens para pesquisa de campo, que conferiu à cena uma atmosfera de nostalgia e melancolia, em contraste com a dureza e irreversibilidade do tic-tac do relógio.

Após alguns ensaios, apresentamos a cena⁴³ em um encontro do GICHi. A orientadora do projeto, no momento seguinte à nossa apresentação, propôs que refizéssemos a cena sem dizer as falas e buscando dançar as ações. Com este exercício, as ações construídas adquiriram uma força de afetação no público muito maior, o estado de alma das personagens foi revelado de maneira mais clara e eficiente. Depois da discussão em grupo sobre nossa cena, percebemos que, para dar continuidade ao trabalho, teríamos que definir melhor as unidades de ações: o que vai tornar essa estrutura mais clara?

“Em essência, Stanislavski disse que, para estudar a estrutura da peça e do papel, é necessário dividir um e outro em unidades. Aconselhou que se começasse com as grandes unidades, sem entrar em seus detalhes, e só subdividir as grandes unidades em outras de tamanho médio e pequenas se aquelas parecerem demasiado gerais.” (CHEKHOV, 1986: 168) O uso da divisão da cena em unidades como metodologia para criação de ações físicas, pôde ser mais aprofundado após um ano de trabalho, no desenvolvimento dos laboratórios de criação/experimentação do primeiro semestre de 2011, descritos mais à frente.

Outro aspecto importante pensado durante a construção da cena foi a “fé cênica”. Acreditar nas circunstâncias propostas como se eu fosse a Irina, ou mais corretamente, o que eu faria se estivesse naquele lugar com aquelas circunstâncias? Uma busca por agir com verossimilhança, demonstrando coesão nas ações construídas.

Questionado sobre o que Stanislavski estaria querendo dizer com esse termo, Chumachenko nos explica:

“O capítulo do livro de Stanislavski sobre verdade e fé cênica distingue dois conceitos de uma fé absoluta e uma fé do ator (por exemplo, ele não pode matar o seu parceiro). Otelo não pode sufocar Desdemôna. Portanto, existe uma pequena fresta entre verdade absoluta, porque tem que existir a verdade cênica. Se eu for falar sobre a verdade absoluta, o espetáculo só pode acontecer uma vez, porque, afinal, no fim, Desdemôna morre. É muito mais fácil explicar fazendo exemplos de verdade ou verossimilhança. Como o

⁴³ Cena disponível no DVD em anexo à dissertação.

ator sufocava Desdêmona e não machucava? Mas, assim que ele termina, afastando-se da cama dela, ele toma um tempo e, nesse tempo, para si mesmo, ele decide uma questão: como o mundo mudou por causa da morte dela. Ou seja, o ator sabe que sua parceira está viva, mas o personagem sabe que ela está morta. Dessa unidade, vive o ator e, sem essa unidade, não haverá arte de ator. Surge, então, um maníaco que matou uma mulher no palco. O ator sabe que sua colega está viva. Essa questão da verdade é ligar seu consciente com seu inconsciente, dividir-se mesmo entre personagem e você, é disso que trata esse termo *verdade*.” (CHUMACHENKO/Entr. ECUM 2010)

Segundo a definição de Pavis, “Verossimilhança é a verdade levada à cena e não significa a adesão a uma estética determinada, mas a criação do verossímil nesse sistema de convenções que a cena apresenta”. (PAVIS, 2001:39).

Ou seja, é preciso criar ações que façam o público acreditar que aquilo que ele está vendo em cena é verdadeiro, verossímil. As ações precisam fazer sentido na ficção por elas construída. E isso não significa adesão a uma estética determinada, ou seja, é possível e é preciso ser verossímil em cena mesmo em uma linguagem não-realista, até porque, ainda que a linguagem seja realista, não significa, necessariamente, que a cena será verossímil.

Logo na primeira vez em que apresentamos a cena, percebemos, pelo retorno do público, que as palavras do texto como que não cabiam na nossa boca. E essa foi a primeira grande dificuldade. Somente o entendimento racional dos porquês de cada fala e da situação não estava nos ajudando dizer aquele texto de maneira verdadeira, verossímil.

Dessa maneira, como forma de compreender melhor a situação, a personagem e suas circunstâncias, fizemo-nos a seguinte pergunta: **o que é Moscou para nós?** Isso, mais a necessidade de definição das unidades de ação, levou-nos para construção de uma segunda versão da cena.

Nessa segunda versão, trouxemos fotos de nossas próprias infâncias e começamos a trabalhar com o que entendíamos na época pelas unidades de ação da cena, sem nos preocuparmos em dizer o texto exatamente como ele fora escrito por Tchekhov, seguindo o

procedimento de análise ativa, ou seja, a improvisação a partir da compreensão das unidades de ação.

Agora, percebo o quanto nos desviamos nesse momento. Localizar com precisão os acontecimentos que desencadeiam as ações não é uma tarefa tão simples quanto parece. No entanto, é um guia fundamental à verdadeira eficácia da análise ativa. Dividimos a cena em o que nomeamos de momentos e procuramos fragmentá-los, sobrepô-los, improvisando livremente com eles. O intuito era o de aproximar o material dramático da nossa realidade, mas acabamos por criar cenas em que não ficava clara sua temática, ou mesmo a situação e as circunstâncias das personagens. E as palavras do texto de Tchekhov passavam longe, pois os momentos não se conectavam com os acontecimentos.

Dividimos a cena em momentos menores, sem conseguir levar em conta que deveríamos trabalhar por uma mudança em nossos comportamentos, no objetivo de nossas ações. Estávamos mais preocupadas em criar atmosferas exteriores e já desordenar os acontecimentos da cena, sem de fato ter conseguido compreendê-los, em um primeiro momento, com nosso próprio corpo, na ordem natural em que deveriam existir.



Marina Milito e Carolina Delduque.
Apresentação terceira versão da cena em encontro do GICH. Campinas, Maio de 2010.

Nestas cenas criadas, percebo a importância, ao se trabalhar com um texto dramático, de mergulhar, de fato, no material do escritor (no caso, o texto – a proposta de Tchekhov em *As Três Irmãs*) para ver o que ele pode lhe dar, o que ele apresenta, e ser capaz de controlar a ansiedade em colar o material do ator sobre o material do autor. No fundo, pensamos logo que entendemos tudo e temos coisas a mais pra completar o que o autor tem a dizer. Mas não se trata disso. É preciso, de fato, estar muito atenta à compreensão do texto e tirar dali as coisas que dele posso falar sobre minhas questões. Trata-se de um constante exercício de humildade e de ter um olhar para obra do autor que sempre busca ir além, com o intuito de desvendar algo a mais, e que sempre, incansavelmente, questiona-se sobre o seu entendimento daquele texto: será que é isso mesmo? Pois, nesse diálogo, entre ator e texto dramático, é preciso, antes de tudo, saber ouvir o que esse material tem a dizer. E só então criar as cenas como respostas ao que se ouviu do autor.

3.3.2. Segunda etapa: início da análise ativa em grupo⁴⁴

Após esse primeiro período de experimentações em conjunto com Marina Milito, houve um período em que não fiz nada prático, as dúvidas eram grandes e o melhor a se fazer parecia ser esperar um pouco.

Nesse intervalo, participei da primeira oficina de Chumachenko, aqui no Brasil. Quando retornei de Belo Horizonte, onde entrei em contato, pela primeira vez na prática, com procedimentos de análise ativa, voltei com uma pergunta fixa na cabeça: qual o acontecimento que teria ecoado em todos os personagens da peça e desencadeado toda sua ação?

- Acontecimento antecessor: a morte do pai

⁴⁴ Nessa etapa da pesquisa, participaram da parte prática os integrantes do grupo Os Geraldos: Clarissa Moser, Julia Cavalcanti, Maíra Herrissé e Marina Milito. Ocasionalmente, Douglas Novais e Gustav Valezi.

Em *As Três Irmãs*, a história começa no dia de aniversário da Irina, filha mais nova. Nesse dia, faz exatamente um ano que o pai das meninas morrerá. Ao ler o primeiro ato inteiro e depois os outros três atos também, percebemos que esse fato – **a morte do pai** – é bastante determinante para o decorrer da história. A partir desse momento, nada mais as prenderia àquela pequena cidade, elas poderiam voltar a Moscou, cidade maior onde passaram uma infância feliz.

Com a morte do pai, a casa fica sem uma liderança, sem um pai que a comande. Andrei, o único homem na família, não dá conta dessa tarefa. O mais natural seria que Olga, a filha mais velha, fosse se tornando essa figura. No entanto, Andrei se casa com Natacha, que aos poucos vai dominando toda a casa das irmãs.

À morte do pai, soma-se a coincidência de ter sido no mesmo dia de aniversário de Irina, a filha mais nova, que devia ser a queridinha do papai. Um ano depois, e em todos os anos seguintes, no mesmo dia em que celebraria sua vida, Irina seria obrigada a se lembrar da morte de seu pai.

Esse acontecimento – **a morte do pai no mesmo dia de aniversário de 19 anos de Irina** – portanto, pode ser considerado como o primeiro acontecimento significativo que antecedeu a primeira ação da peça. Estudamos esse acontecimento por meio de improvisações dessa situação, definindo uma cena modelar após algumas experimentações.



Julia Cavalcanti Santos, Maíra Herrissé, Carolina Delduque, Marina Milito e Douglas Novais.
Improvisação enterro do pai e aniversário de Irina. Exame de qualificação. Campinas, Março de 2011.

- 1º Ato: os três acontecimentos iniciais da dramaturgia

Antes do início do trabalho com a análise dos acontecimentos da dramaturgia, iniciamos então o trabalho com os círculos de atenção, metodologia conforme anteriormente apresentada pelas oficinas do professor Chumachenko. A peça foi escrita em 1900 e, pelas informações a partir de sua leitura, ela se passa nessa mesma época. O lugar é alguma cidade interiorana da Rússia, provavelmente mais fria ainda do que Moscou. Nessa época, havia muitas famílias que trabalhavam e moravam no campo. A Rússia era dominada pelo regime czarista, mas já estava em decadência, com várias pequenas guerras internas acontecendo pelo país. O mundo estava às vésperas da Primeira Guerra e a Rússia, às vésperas da Revolução que a transformaria num país socialista.

Investigando o segundo círculo, temos a informação de que Tchekhov tinha 40 anos quando escreveu a peça e um ano depois, quando ela foi encenada pela primeira vez, casou-se com a atriz do TAM⁴⁵ Olga Knipper (1868-1959). Ele estava já doente, com tuberculose, vindo a falecer quatro anos depois, no ano de 1904. Um ano antes de escrever a peça, morre seu irmão.

Investigando os dados sobre a primeira cena, no terceiro círculo, agora analisando dados sobre seus acontecimentos iniciais, temos a informação de que as personagens da história pertenciam a uma aristocracia que estava em decadência. As irmãs são órfãs de pai e mãe. Sabemos que a mãe era viva somente na infância das meninas, mas não conseguimos descobrir quando ela faleceu exatamente. O pai faleceu um ano antes do momento inicial da peça, no mesmo dia de aniversário de Irina. Ele era comandante de uma brigada e foi mandado de Moscou para a pequena cidade, na qual a história se passa, havia onze anos. Olga tem 28 anos, é a mais velha das irmãs e a única que trabalha: é professora de um Liceu. Irina tem 20 anos. Pela indicação da rubrica, Olga está de uniforme azul, Irina de vestido branco e Macha vestida de preto, é casada com um sujeito por quem atualmente

⁴⁵ Teatro de Arte de Moscou.

parece não sentir nada. O dia da primeira cena é 5 de Maio. É primavera na Rússia, época em que pode haver sol como pode haver neve. No dia em que se passa a ação, que é aniversário de Irina, faz Sol. O que é algo muito raro e valioso para os russos.

Quando a história começa, moram na casa da família Prosorov, os irmãos Irina, Olga e Andrei, Anfissa (a criada) e um inquilino, o velho Tchebutykin. Nesse dia, Olga está organizando um almoço, para alguns poucos convidados, em comemoração ao aniversário da irmã. Dentre esses convidados, os mais importantes para o decorrer da história são:

- Macha e Kulinguin (uma das irmãs casada que vive em outra casa com o marido),
- O velho Solioni e o barão Tusenbach (futuros pretendentes que disputarão Irina),
- Natacha (noiva e depois esposa de Andrei),
- Verchinin (convidado que chegou de surpresa, tenente que acabara de chegar de Moscou e será como um “amante” de Macha futuramente).

Com a leitura do texto, além dessas informações, elencamos três acontecimentos principais que guiariam a próxima improvisação:

- o anúncio, compartilhado por Olga e Irina, do desejo de voltar a Moscou;
- o anúncio de Macha de que iria embora, mesmo antes de servido o almoço;
- a chegada de um novo tenente, Verchinin, vindo de Moscou.

Essa improvisação foi realizada levando-se em conta também o fato de que o local⁴⁶ em que realizávamos os laboratórios de criação, além de ser um espaço de ensaio, era uma casa, com cozinha, banheiro, quarto e área externa. Sendo também o ambiente das personagens da história uma casa, optamos por fazer a improvisação ambientando-a em um dos ambientes da casa. O ambiente da casa escolhido para improvisar esses três primeiros acontecimentos foi a cozinha.

⁴⁶ Espaço Cultural Rosa dos Ventos. Na época, sede dos grupos Matula Teatro e Os Geraldos, em parceria com Verônica Fabrini.



Cena da chegada de Verchinin, improvisada na cozinha da casa.
Marina Milito (Olga), Carolina Delduque (Irina), Maíra Hérrissé (Macha) e Douglas Novais (Verchinin).

Esse trecho improvisado, diferentemente do primeiro, era sobre acontecimentos da peça já, com as falas das personagens escritas por Tchekhov. Ter feito essa improvisação imediatamente depois daquela em que improvisamos o velório/enterro do pai junto com a comemoração de 19 anos de Irina, acredito que ajudou os atores a se colocarem em situação. Trazíamos aquela memória triste para um almoço que deveria ser feliz. Diferentemente da primeira vez que improvisamos essa cena no início da pesquisa, conseguimos trazer aquelas memórias para nosso corpo, pois vivenciamos em improvisações o acontecimento que as gerou. O comportamento das personagens começava a se aproximar de algo mais verossímil, mas, mesmo assim, ao abrirmos a boca e colocarmos as palavras do Tchekhov, em alguns momentos, soava estranho ainda.

- Experimentações com memórias emotivas/depoimento pessoal

No estudo das circunstâncias da personagem que fazia – Irina –, busquei trazer à tona memórias emotivas que serviram para criar uma analogia entre o ator e a personagem.

Em um primeiro momento, elaborei um texto sobre memórias que tinha de morte e infância. A primeira vez em que apresentei isso ao grupo, foi somente com o intuito de contar isso às pessoas. Segue o trecho do depoimento pessoal criado para cena:

“A única lembrança que eu tenho do meu avô materno é uma jardineira que ele me deu de presente em um dia dos namorados. Eu era a namorada dele. E eu adorava usar aquela jardineira. Eu era muito pequena quando isso aconteceu, então eu não sei se eu realmente me lembro disso ou se alguém me contou. O fato é que, para mim, essa lembrança é muito forte. Um pouco depois disso, meu avô morreu. Eu tinha dois anos, quase três. E eu não sei o que eu senti. Hoje, eu sinto saudade. Uma saudade esquisita de um avô que eu quase não tive... mas que eu queria tanto ter tido para sentir saudade de verdade. Esse foi o primeiro e o contato mais próximo que eu tive com a morte, até hoje. Então, quando eu penso na Irina. Ela perdeu a mãe na infância e quando começa a peça, seu pai morreu há um ano. Eu não tenho ideia da dor que ela sente. A única coisa que eu tenho comigo é essa saudade, essa saudade esquisita de um avô que eu quase não tive.”

Depois, fiz uma cena em que eu dizia esse texto me vestindo com a roupa que Irina usaria em seu almoço de aniversário. Esse trecho, na montagem de uma sequência de cenas para ser apresentada ao público, serviu como ponte entre a cena do enterro do pai e a próxima cena, um ano depois, do almoço de aniversário de Irina.

A partir dessas três experimentações, montamos uma síntese delas em uma única apresentação, a qual intitulamos *Vivência Casa*. Essa cena foi apresentada à banca de Qualificação e depois, ao público no Espaço Cultural Rosa dos Ventos, no dia 30 de Março de 2011.

A minha atuação, na apresentação para banca, não foi muito bem realizada, em minha opinião. No entanto, houve uma mudança pequena, porém significativa, que levou a uma melhor performance no dia seguinte, em que a cena foi apresentada novamente. Trecho do meu diário de trabalho após a apresentação da cena no dia 30/03/2011:

“Hoje eu tive uma pequena grande alegria. Eu entendi uma coisa. Entendi uma coisa na arte que me serviu para entender outras tantas na vida. Entendi que o ‘sentido é incorporado pela forma’, nas palavras de Roberto Mallet. Que o sentimento é mesmo privado, como nos diria Damasio - e não temos como escapar disso. Que a ‘memória

emotiva', por si só, não basta. Que o corpo todo - cabeça e coração incluídos - deve reverberar sensações e é por meio dessa reverberação, escritura de sensações (sim, pois não são simplesmente movimentos da musculatura externa), são movimentos, são micromovimentos que são impulsionados, que são detonados por imagens-sensações (aí que a memória emotiva se complementa) e isso é imediatamente corporificado, incorporado numa forma. Anteriormente, eu já havia me lembrado do meu avô, eu já havia imaginado meu pai ali morto estendido. E ficava tentando reviver a situação. Como se isso fosse possível... A coisa só passou a funcionar um pouco melhor quando eu deixei que essas imagens (que eram uma mistura de memórias emotivas com o fluir disso pela imaginação) me impulsionassem a RE-agir psicofisicamente. Isso me parece tão óbvio na teoria, mas na prática a coisa toda se complica um bocado. Eu queria sempre estar sentindo alguma coisa. E imaginava que, se eu "sentisse de verdade", é que realmente ficaria boa. Mas ficaria boa para quem? Para mim ou para o público? "Quem tem que sentir é o público, não o ator."

3.3.3. Terceiro período: quem são essas irmãs?- continuação da Análise Ativa e início do trabalho com referência na técnica de Michael Chekhov

Neste período, que foi o mais longo de todos eles, fizeram parte da investigação prática as atrizes Clarissa Moser, Julia Cavalcanti, Maíra Hérrissé e Marina Milito. Este coletivo se formou de fato em fevereiro de 2011, quando as atrizes pesquisadoras participaram da oficina ministrada pelo professor Carlos Nicolau Antunes, sobre a técnica de Michael Chekhov.

Nesse momento, percebemos que a parte prática da pesquisa tinha alguns pontos de intersecção com o trabalho prático da pesquisa de doutorado de Mariane Magno sobre a imaginação do ator (MAGNO, 2009), da qual Clarissa Moser fez parte como atriz nos anos de 2008 e 2009. Nessa experiência, Clarissa trabalhou com o uso da imaginação na construção de uma partitura de ações. O modo como nos utilizamos desse procedimento será esclarecido adiante, em um tópico específico que abordará o assunto.

Como meu intuito, no trabalho prático, era investigar procedimentos para o trabalho do ator, atuando, decidimos que, a partir desse momento, a condução dos laboratórios de criação seria feita por Clarissa Moser, que não atuaria nas cenas. Somada à experiência anterior mencionada, a atriz havia demonstrado grande afinidade com os procedimentos da técnica de Chekhov durante a realização da oficina de Nicolau, até por já ter feito um trabalho parecido durante dois anos anteriores. Além disso, era perceptível que a atriz tinha um prazer em nos conduzir e apontar cada pequena falha ou “mentira” que dizíamos.

Sendo assim, o trabalho foi sendo realizado a partir da conjunção dos seguintes elementos:

- análise dos acontecimentos da dramaturgia

Em paralelo à realização dos laboratórios conduzidos por Clarissa, continuamos o processo de análise da dramaturgia, agora já no segundo, terceiro e quarto atos, dividindo-os em unidades de ações encerradas por acontecimentos. Buscando identificar, no texto, cada preciso momento em que se dão esses acontecimentos e compreender cada pequena dúvida sobre como iam se construindo as relações entre as personagens.

Esse exercício possibilitou que fôssemos compreendendo a trajetória de cada personagem ao longo da história e, por isso, entendendo de que forma nossas ações realizadas, mesmo ainda no primeiro ato, já deveriam ir dando indícios de seu desfecho.

Susan Langer, em *Sentimento e Forma*, traz uma definição sobre a natureza do drama, diferenciando-o da narrativa, que colabora para compreensão da ideia de acontecimento. Segundo a autora, enquanto a narrativa é uma descrição de atos passados, o drama é um ato que acontece no presente em direção ao futuro (LANGER, 1980). Por ter essa direção, um bom drama sempre dá indícios do futuro no ato que acontece no presente. O tempo é uma linha contínua. Então o futuro é uma construção que começa até mesmo antes do presente. Ou seja, cada acontecimento é também um indício do futuro que está na eminência de acontecer.

Essas constatações e definições ajudam na compreensão da função dramaturgica do acontecimento no drama: são como pontos que explodem e denotam os atos dos personagens, levando-os em direção ao futuro.

Em relação à concepção do texto como um todo, conferida pelo grupo que a estava analisando, por todas as integrantes do grupo serem mulheres, fomos nos atentando, na compreensão do enredo, para qual seria o ponto de vista das mulheres nessa história. Sobre isso, Julia escreveu no diário de trabalho:

“Na peça, a vida para os homens é bem mais simples. Eles chacotam das crises das irmãs. Os homens podem até ser tristes, mas ou são consolados por sua desgraça, ou são cheios de potência de movimento. Nessa história, os homens movem as mulheres!”

As mulheres dessa história estão insatisfeitas com suas vidas e, sem saberem como buscar uma alternativa, não fazem nada para melhorar sua própria situação, só esperam. Irina quer encontrar o amor, retornar para Moscou. Olga também deseja voltar para Moscou, mas já desistiu do amor. Macha é a única irmã que se casou, mas também está insatisfeita: não é mais apaixonada por seu marido. Enquanto isto, a única pessoa que sabe objetivamente o que quer, Natacha, vai dominando todos os espaços, torna-se a dona da casa, tem dois filhos com Andrei e um amante, que todos sabem. Ao nosso ver, é uma metáfora com forte potencial para revelar como costumam funcionar as relações humanas.

A partir desse trabalho, além do entendimento do percurso de cada personagem e da história, como um todo, fomos escolhendo algumas situações da peça e trechos com falas grandes das personagens para serem trabalhados durante os laboratórios de criação.

- Improvisação de análise ativa

Esse trabalho propôs uma forma de analisar o texto em ação. Consistia na criação de improvisações a partir da exploração de situações que poderiam ter ocorrido na história, no entanto não foram escritas pelo escritor. Tal procedimento foi aprendido por mim durante o Seminário em Moscou. Criamos quatro cenas, em cada uma das quais, uma das atrizes dirigia e as outras três atuavam.

- CENA CAROL: Irina e Olga estavam na sala de estar.

Havia uma cadeira que era “o sofá do pai”, que elas respeitavam e onde não se sentavam. Natacha chega grávida e quer se sentar exatamente nessa cadeira. As meninas fazem de tudo para que ela não ocupe o lugar do pai. Mas, por fim, Natacha acaba se sentando.

- CENA JULIA: Olga e Macha estão vestindo Irina como se ela fosse um bebê.

- CENA MARINA: Olga e Irina esperam Natacha para um chá em sua casa. Nessa ocasião, Natacha conta às meninas que está esperando um filho de Andrei.

- CENA MAÍRA: Olga, Macha e Natacha. Cada uma deve ter uma atividade cotidiana e cada uma fica falando um texto fixamente. Irina: casamento e ler um livro
Natacha: filho e Macha: assoviar.

A partir dessas improvisações, clareamos os seguintes aspectos de comportamento e relação entre as personagens:

- **Irina** é tratada como se fosse ainda mais nova do que realmente é. Por ser a irmã mais nova, as irmãs estão sempre lhe dizendo o que fazer e principalmente Olga tentando protegê-la do mesmo destino que tem. Por exemplo, em relação a casar-se: Irina tem um pretendente por quem não está apaixonada. Passam-se alguns anos até que Macha, que, nesse momento, tem um caso fora do casamento, lhe aconselha a não se casar, enquanto Olga afirma que o melhor a fazer é casar-se, mesmo sem ter um sentimento. Irina acaba decidindo-se por se casar, sem saber que o destino lhe será cruel e seu pretendente morrerá antes disso acontecer. Irina acaba se “transformando” em Olga, no fim da história.

- No dia do almoço de aniversário de Irina, todos sabem que Natacha está grávida de Andrei, mas ninguém fala disso abertamente. Nessa cena, percebemos somente que há um incômodo que se instaura com a chegada da namorada do irmão. Ambos ainda são namorados, um dos convidados faz uma piada sobre estarem presentes 13 convidados e, ao contar os personagens, vemos que são 12. Ele conclui sua piada: “Treze à mesa quer dizer que há namorados aqui.” (TCHÉKHOV, ano: 49) Ou seja, em algum momento, como sugere uma das cenas criadas, as irmãs teriam ficado sabendo da gravidez da moça e isso deve ter-lhes provocado ainda mais repulsa em relação a ela.

- **Macha**, em várias situações da peça, mantém-se à parte, em seu próprio mundo, seja por estar melancólica (no começo da história) ou apaixonada (depois que conhece Verchinin).
- **Natacha**, ao contrário das irmãs que padecem às coisas que lhe acontecem, toma as rédeas de sua vida e, aos poucos, vai dominando a casa das irmãs. No cotidiano, cada pequeno gesto seu parece ir em sentido a esse objetivo. Por exemplo, no segundo ato, ela é a responsável pelo cancelamento da Mascarada, uma espécie de festa de carnaval que iria ter na casa. Usa da desculpa do filho precisar dormir porque está doente, mas em realidade ela quer sair para se encontrar com o amante.

Esse procedimento auxiliou as atrizes a manterem a associação entre suas ações exteriores e as motivações que as geravam, tornando as ações mais precisas, pois estavam ancoradas na memória concreta das situações vivenciadas.

- O trabalho com a imaginação

Na apresentação da *Vivência Casa*, ainda que tivéssemos adquirido um ganho em relação a encontrar um comportamento adequado para as personagens no início da história, quando o dizer do texto era exatamente o texto de Tchekhov, ele soava estranho. Na maior parte das falas, soava exterior, inverossímil, como se aquelas palavras não pudessem sair da boca daquelas personagens. Foi preciso, então, averiguar por que isso estava acontecendo.

A análise detalhada da dramaturgia ajudava muito na compreensão racional do sentido daquilo que deveria ser dito e, somando-se à análise ativa, fazia-nos perceber que várias das entonações que fomos criando estavam completamente equivocadas. Ou porque o sentido era outro, ou, era um sentido muito mais complexo do que parecia à primeira vista. Em Tchekhov, muito se diz nos subtextos e muito acontece nos entreatos e naquilo que não foi dito. Por essa razão, é fundamental que o ator saiba, com precisão, ou mesmo experencie a situação do subtexto. Por exemplo, logo numas das primeiras falas da Irina, ela diz:

“(olhando pela janela.) Que belo dia! Não sei por que, mas sinto-me tão feliz... Hoje de manhã, quando me lembrei de que era meu aniversário, senti-me bruscamente inundada de alegria e me

recordei de minha infância, quando mamãe ainda vivia. Fui agitada por ideias maravilhosas!” (TCHÉKHOV, 1995: 18-19)

Nas primeiras vezes que em dei esse texto e durante ainda muitas improvisações, o único sentimento que buscava traduzir era a alegria. No início, Irina parecia uma menina feliz. Após o entendimento do acontecimento que detonou toda a peça, dei-me conta de quanta tristeza ela carregava, ainda que, ao mesmo tempo, fosse a única que tinha esperanças verdadeiras por um futuro melhor. Acontece que essas esperanças existiam, em parte, porque Irina era muito nova, a única que ainda “sonhava com o amor”, ou seja, ela não tinha experimentado a vida de fato. Por isso, sua esperança é como uma luz muito fraca, melancólica.

Como traduzir esse entendimento no dizer desse texto, com essas palavras escritas pelo Tchékhev? Já havíamos percebido, pelas experiências iniciais, que não se tratava apenas de encontrar *ações externas* para as personagens. Ou seja, a questão não era se Irina deveria olhar a janela e Olga corrigir as provas, mas de que forma as atrizes preencheriam essas ações e de que forma isso nos ajudaria no dizer daquelas palavras. Em traduzir seu sentido, em traduzir as relações que estavam subentendidas pelos textos e ações.

Como forma de encontrar um caminho, realizamos uma exploração de alguns trechos do texto por meio da criação/materialização de imagens. Nesse trabalho, a primeira etapa era aquecer as musculaturas mais internas do corpo, trabalhando sempre a partir da respiração.

Os aquecimentos para trabalhar essas musculaturas eram sempre exercícios de concentração, nos quais buscávamos conectar o impulso de cada pequeno movimento com uma inspiração e/ou uma expiração. Algumas vezes, fizemos também alongamentos, sempre se atentando para cada impulso, cada pequeno movimento interno que ia se construindo.

Depois do aquecimento, seguíamos com um trabalho corporal em que esses impulsos do nosso próprio corpo, que eram gerados pelos movimentos de respiração – de inspirar e expirar – deveriam nos conduzir para criação de imagens. O intuito era ir descobrindo no corpo as imagens que ele suscitava e ir dando vida a elas, corporificando.

Uma imagem pode ser uma sensação, algo que você visualiza, pode ser qualquer variante que esteja ligada aos nossos sentidos, desde que lhe sirva para preencher uma ação, para transformá-lo e encontrar lugar no seu corpo. Ou seja, não adianta ficar imaginando, na sua cabeça, seu pai morto na sua frente. A imagem tem que lhe causar algo, tem que mover interna e externamente o seu corpo. Tem que dar sentido às suas ações.

Esse procedimento nos serviu para fazermos uma exploração e um treinamento do elemento imaginação. Chekhov desenvolveu sua técnica em torno dessa ideia: de que faz parte da nossa memória emotiva a nossa imaginação. Esse é um aspecto muito importante do trabalho do ator, pois amplia e, ao mesmo tempo, personaliza suas possibilidades de atuação. Quando uma imagem está bem definida no corpo do ator, ela tem força, quase vida própria. Essa habilidade de definir no corpo imagens e se deixar levar por elas é uma das variantes que permite ao ator que reproduza suas ações e, assim, tenha algum domínio de sua arte.

Após esse momento de corporificação das imagens, o passo seguinte era tentar trabalhar, a partir do mesmo procedimento, com trechos de falas grandes dos personagens. O intuito é que cada palavra tenha um sentido para quem a diz, que deve ser transposto em uma imagem corporal e vocal que o sujeito deve “habitar” ao realizar. Depois íamos juntando palavras em frases, as imagens mais fortes dão sustentação para elas e vão sendo ligadas até completar-se o texto todo. Cada palavra sempre inserida na frase e no contexto geral da fala. Então nunca é a palavra somente. Os significados que cada palavra tem para mim, enquanto intérprete, só se corporificam quando inseridas na frase em questão e no todo também. Desse ponto de vista, apesar de ser um trabalho micro, que vai de palavra em palavra até a construção da fala completa, ele vai se desenhando em virtude do macro, da fala como um todo.

Dessa maneira, vão se constituindo camadas de sentido sobrepostas e a fala deixa de ser algo linear e chapado como parece ser enquanto é texto, passando a ser algo cheio de camadas, de sentidos obscuros que vão se revelando ao intérprete e ao espectador nesse exercício de construção imagética.

A ideia é fazer as imagens externamente bem grandes e, aos poucos, internalizá-la e “deixar vaziar” só a movimentação realmente necessária. Trata-se de um processo bastante artesanal e minucioso. Esse trabalho clareou vários aspectos do texto para nós, referentes ao sentido de cada palavra dita, que, muitas vezes, mesmo em uma leitura analítica, passava despercebido. Em algumas ocasiões, é possível até entender racionalmente. Mas como colocar isso em prática? Como dizer esse texto com esse sentido? Acredito que esse procedimento, a partir da corporificação de imagens, ajuda a encontrar algumas possibilidades.

Na etapa seguinte, buscamos, ainda com uso do mesmo procedimento, trabalhar com diálogos do texto. Nossa atenção deveria estar focada na escuta do texto da outra e, a partir daí, falar o próprio texto também em relação ao que a outra faz e lhe causa.

Primeiro, experimentávamos livremente os textos das personagens, sem nos preocuparmos com definições de quem faria qual personagem. Aos poucos, essa definição ocorreu quase que naturalmente, principalmente comigo e com a atriz Maíra Herríssé. No meu caso, desde as primeiras experimentações, tive afinidade com a personagem *Irina* e, dentro do grupo de mulheres em que estávamos, eu era a que mais me aproximava da personagem também. Maíra, por sua vez, sempre teve grande afinidade com Macha. Mas, dessa vez, optamos por inverter um pouco os papéis, o que foi bastante proveitoso.

Então, eu fiz Olga, Julia fez Irina. Marina fez Macha e Maíra fez Olga. Realizamos a exploração dos seguintes diálogos:

- Cena Irina e Olga (Carol e Julia): No terceiro ato, momento em que Irina desabafa, dizendo que está muito triste, quase a ponto de se matar e Olga opina que é prudente que aceite se casar com o barão.

- Cena Olga e Macha (Maíra e Marina): No segundo ato, quando Macha revela seu amor por Verchinin e Olga reage não querendo ouvi-la.

Anotações do diário de trabalho após esse dia de ensaio, Junho de 2011:

“Foi muito interessante ver outra pessoa fazendo o que geralmente faço e fazer uma personagem que não seria, digamos, tão natural a mim também. Foi interessante

porque, ao mesmo tempo em que vejo outro ponto de vista de uma personagem quando outra pessoa a faz, também começamos a ver características que são da personagem realmente, independente de quem a interprete. Como se começássemos ver o ponto de vista do grupo em relação a essas personagens, nem só o meu em relação à Irina ou o da Maíra em relação à Macha.”

Na realização desses laboratórios, quando tentávamos repetir algum monólogo já criado ou mesmo uma cena feita em dupla, era bastante comum cairmos em armadilhas e não conseguirmos recuperar as imagens e os impulsos como da primeira vez em que os havíamos feito. O que garante, então, que eu vou conseguir repetir uma boa ação, ou seja, uma ação física realizada de modo orgânico e verossímil? Era preciso aprender a localizar os impulsos e a realizar as imagens com maior definição, com mais atenção e precisão. Ou seja, havia muito a ser feito ainda. Esse foi só o começo. Um despertar do corpo para esse tipo de trabalho.

Essas questões puderam ser mais bem desenvolvidas e aprofundadas na última etapa dos laboratórios de criação.

- Criação de sequências de ações a partir de pequenas situações da peça, focando apenas uma parte do corpo.

Nesse trabalho, cada cena criada deveria ter um foco do corpo para mostrar as ações. Esse foco deveria ser escolhido como uma possibilidade de construir metáforas daquela situação por meio da parte que estaria em evidência. Para complementar a proposta, cada uma fez uma cena sozinha, mas imaginando que estava contracenando com outra pessoa. Ou seja, era preciso considerar as reações do outro e ele próprio também por meio das ações criadas.



Sequência de ações com as mãos. Ensaio em Campinas, Setembro de 2011.
Macha e Verchin (invisível): ele pega em suas mãos, ela tenta disfarçar o que está sentindo.

Aqui dois aspectos importantes puderam ser trabalhados:

- **a escuta do outro e cada ação como uma reação ao que o outro me causa.** Pode parecer contraditório, mas muitas vezes contracenamos com outra pessoa em cena e não o escutamos de fato. Ser “obrigada” a imaginar a reação do outro e, a partir disso, também reagir é um caminho eficaz para treinar o ator a estar mais atento a essas variantes em cena.

- **entender que a escolha das ações é uma escolha poética.** Ou seja, é preciso escolher ações que, além de serem verossímeis com a situação proposta, devem levar o espectador a ver além, criar símbolos sobre a situação que denotam os sentimentos, desejos e vontades das personagens. A partir disso, foi possível também entender como organizar de maneira mais inteligente suas ações para que elas mostrem o que o personagem quer e o que ele está sentindo.

- Trabalho com os sentidos: visão e audição

Dando continuidade à exploração do trabalho com diálogos com personagens invisíveis, que se mostrou bastante frutífera, e também buscando fazer uma exploração de cada sentido do corpo em separado, fizemos os seguintes exercícios:

- criar uma cena em que se visualiza uma pessoa invisível, que lhe faz alguma coisa. Então, deve ir construindo essas reações a partir das sensações que essa imagem visual da pessoa invisível vai lhe causando.

- Idem o anterior, mas dessa vez com a audição, ou seja, você ouve um barulho imaginário e deve ir reagindo ao que ele lhe causa.

Dessa vez, Marina fez uma cena que merece ser citada. Ela colocou-se na situação de Olga, que estaria com dor de cabeça e um ruído vindo de fora começava a incomodá-la e a irritá-la ainda mais, aos poucos. Essa improvisação fez com que a atriz criasse uma imagem verdadeira para si mesma para o sintoma de dor de cabeça de Olga, que é presente em muitas situações da peça, fazendo com que ela não precisasse se usar de um clichê gestual sem verdade, como colocar as mãos na cabeça, por exemplo. Suas ações, para a indicação dor de cabeça, poderiam ser preenchidas e motivadas pela imaginação de estar ouvindo um ruído que a incomodava e a irritava.

A execução desses dois exercícios foi bastante difícil. Como dar as sutilezas do olhar que vê longe e depois vai se aproximando? Como reagir e caminhar pelas sensações ao invés de apenas mostrar como elas deveriam ser? Quanto mais definida está sua imagem, mais você consegue materializá-la. Por exemplo, a altura, o peso, a proximidade, cada gesto dela em direção a você, e também os objetivos dela: por que ela está ali? Essas questões só poderiam ser respondidas com a insistência na continuação desse trabalho.

- Improvisar uma cena que se passa em uma casa e usar imagens para preencher as ações cotidianas.

Esse foi um dos últimos encontros que tivemos com o grupo todo. Tratou-se de uma tentativa de realizar uma transposição do trabalho com imagens para cenas que nomeamos como *cotidianas*. O intuito era imaginar-se em uma casa, utilizar-se ou não de objetos que poderiam estar nela e colocar as personagens em situações que poderiam pertencer ao seu cotidiano em casa.

Os resultados dessas improvisações foram bastante satisfatórios, trazendo-nos detalhes importantes sobre o comportamento e os estados de alma das personagens. Abaixo exemplifico cada caso:

- Cena Julia: pegar uma camisa, cheirar e dobrar.

Metáforas e alusões possíveis à peça: relação de Olga com o marido que nunca teve e com o pai morto. (uma ação que poderia ser usada no enterro do pai)

- Cena Carol: cavar uma xícara vazia com uma colher.

Metáforas e alusões possíveis à peça: Irina triste, ou com raiva, esperando, o tempo passando e ela lá presa no ato de cavar em vão uma xícara vazia.

- Cena Maíra: na cozinha de uma casa, ela arruma raivosamente as coisas em uma cozinha que parece estar bagunçada e termina a cena comendo um sanduíche sozinha. Metáforas e alusões possíveis com a peça: situação de como Macha se sente em seu casamento. Solidão de Macha.

3.3.4. Trechos de Irina - a versão derradeira

Após a vivência em coletivo, que me agrada e foi muito fértil para o estudo, houve uma saída de parte do grupo, no último semestre da pesquisa, que me “obrigou” a trabalhar com mais afinco ainda sobre mim mesma: agora sozinha em cena.

Clarissa Moser permaneceu nas conduções. O trabalho, nessa etapa, iniciou-se a partir de uma continuação do procedimento de corporificar as imagens que as palavras do texto suscitavam. Dessa vez focada somente nos trechos da personagem Irina. Sendo assim, retomamos os aquecimentos e exercícios, conforme descritos anteriormente.

Aos poucos, fui percebendo de que forma poderia me utilizar da respiração a meu favor, para conduzir os impulsos das ações e imagens que criava. A Irina tem um centro emocional muito forte, são vários os momentos do texto em que a vemos transitando entre o choro e a risada. Ela é rapidamente tomada pelas sensações e emoções que lhe despertam.

Retomando M. Chekhov, lembramos que ele nomeia como centros do corpo, apontando quatro centros: cabeça, tórax (peitoral), abdômen e sexo. Chekhov propõe que o

ator trabalhe o personagem elegendo partir de um centro. Cada centro, no corpo, é responsável por centralizar um aspecto funcional e também é ligado a um dos quatro elementos (água, ar, fogo e terra).

Evaristo Eduardo de Miranda, em *O corpo como território do sagrado*, faz uma detalhada análise sobre a simbologia das partes do corpo humano, fazendo uma associação dos quatro elementos com o que nomeia matrizes do corpo. A terra e a água estariam ligadas à matriz abdominal, o fogo à matriz craniana e o ar à matriz peitoral. Ao falar especificamente da matriz peitoral, coloca-a como sendo nosso centro emocional e diz: “nosso modo de respirar é um reflexo de nossa postura diante da vida.” (MIRANDA, 2000)

Retomamos também uma proposta de exercício derivada de Chekhov descrita no primeiro capítulo desta dissertação: “o ator deve imaginar que o seu peito é o centro de onde devem partir todos os movimentos corporais. O peito faz parte do plexo solar, e é o grande centro emocional do nosso corpo.”.

Nesses autores, encontramos um respaldo para uma intuição que tive quase que desde o primeiro momento em que li a história. Eu fui detectando, no meu corpo, que o peito poderia se um centro muito forte, de onde vinham seus impulsos e emoções. Era possível, portanto, trabalhar essa personagem a partir do peito, que é o centro de nossas emoções.

Dessa maneira, no estudo com a respiração, explorei e defini duas imagens que se constituíram como uma primeira camada de impulsos para realização de outras ações. As imagens são: expandir o centro do peito, e murchar, reprimir.



Ensaio “Trechos de Irina”, trabalho com a matriz peitoral. Campinas, Abril de 2012.

O trabalho a partir da respiração e do centro do peito passou a ser o ponto inicial dos ensaios. De modo que buscávamos, a cada novo encontro, recuperar, aprofundar e definir melhor as imagens que já haviam sido encontradas, tornando-as assim, mais passíveis de repetição.

Após o trabalho com a respiração, mas antes mesmo de dizer qualquer texto, trabalhei com a imagem de ter diante de mim uma janela aberta, num dia ensolarado. A partir dessa imagem iniciei uma movimentação de mexer os ombros, abrindo o peito. A coexistência desse movimento com a imagem da janela aberta levou às seguintes imagens:

- gostosa sensação de abrir o peito e ser inundada pela luz do Sol;
- ventar;
- produzir luz, tanta luz que ocupa toda sala, e quase não sobra espaço pra mim;
- querer alcançar algo, mas não sair do lugar;
- ir secando, como uma árvore que vai morrendo.

Na escolha dos trechos de falas da Irina que seriam trabalhados ou re-trabalhados, optamos por “começar do começo” e pegamos aquela primeira fala que eu trabalhara ainda nos primeiros laboratórios de criação:

“(olhando pela janela.) Que belo dia! Não sei por que, mas sinto-me tão feliz... Hoje de manhã, quando me lembrei de que era meu aniversário, senti-me bruscamente inundada de alegria e me recordei de minha infância, quando mamãe ainda vivia. Fui agitada por idéias maravilhosas!” (TCHÉKHOV, 1995: 18-19)

Fizemos, então, algumas tentativas, buscando utilizar das imagens anteriormente criadas sob a janela aberta. No processo de experimentação, percebemos que tirar esse texto, deixando-o somente como subtítulo às imagens e movimentos corporais criados, tornava a cena mais interessante.

Após a criação dessa primeira sequência de imagens corporeificadas, começamos a trabalhar com a ideia de a personagem ir contando sua história, com palavras improvisadas. Definimos a utilização de um objeto cênico e um elemento cenográfico: uma fita amarela desbotada e uma cadeira. Esses elementos já haviam sido utilizados em outros momentos do processo de criação e foram selecionados como sendo os mais essenciais. Somados ao figurino (um vestido bege desbotado) e um sapato de salto baixo e bambo, deveriam funcionar como apoios para criação das ações físicas e dizer do texto, preenchidos pelas imagens.

O elemento sapato foi um caso interessante, pois aconteceu de, por acaso, os saltos dos sapatos ficarem bambos. Eu tinha pensado em me desfazer deles, mas levei-os ao ensaio e, convencida pela Clarissa, fiz um teste. Foi muito proveitoso para cena, pois eles deram a personagem um andar cambaleante, remetendo à metáfora de que Irina nunca pisa com firmeza no chão e está sempre nas nuvens.

Dando continuidade à escolha dos trechos de falas de Irina, selecionamos os seguintes textos:

“Hoje, quando despertei, tive bruscamente a impressão de que tudo se tornava mais claro para mim e que eu sabia enfim como se deve viver. Querido Ivan Romanovitch, agora sei tudo. O homem deve trabalhar, trabalhar até a última gota do seu suor...cada homem, sem exceção. Está nisso o objetivo e o sentido de sua existência, sua

felicidade, sua alegria. Ser um operário que se levanta de madrugada e vai quebrar pedras nas ruas...Ser um pastor ou um professor que ensina o abc às crianças...Ou um maquinista, com sua locomotiva, ou qualquer outra coisa, ser não importa o quê....contanto que trabalhe. Vale muito mais, é muito mais importante ser um animal– um boi ou simplesmente um cavalo – do que uma mulher que acorda ao meio-dia, toma seu café na cama e depois gasta mais de duas horas fazendo a toailete. Ah! Que horrível é! Sinto uma vontade tão grande de trabalhar...Uma dessas vontades só comparável à sede que sentimos num dia de calor. E se, de agora em diante, eu não me levantar cedo todas as manhãs, se eu não trabalhar, pode retirar-me sua amizade, Ivan Romanovitch...” (TCHEKHOV, 1995)

(2º ATO) “Enfim...eis me também de volta ao lar. (A Macha) Agora há pouco uma senhora foi telegrafar às irmãs, que moram em Saratov, para comunicar que havia perdido um filho hoje...e não conseguia se lembrar do endereço. Achou por enviar o telegrama sem endereço, simplesmente para Saratov. Chorava. Bruscamente, sem razão, tornei-me odiosa e disse-lhe: “Não posso perder tempo.” Tão fora de propósito...E a mascarada? Será, afinal hoje?” (TCHEKHOV, 1995)

(3º ATO) “*soluçando*. Para onde? Para onde partir? Ah! Meu Deus, meu Deus! Esqueci-me de tudo....de tudo. As coisas embaralham-se em minha cabeça...Já nem me lembro como se diz janela, em italiano, nem como se diz teto...esqueço-me de tudo, dia a dia...E, enquanto isso, a vida voa e não voltará mais, nunca mais...E jamais iremos para Moscou...acreditem no que digo...jamais sairemos daqui...” (TCHEKHOV, 1995)

Abaixo, procuro exemplificar, no trabalho com um dos trechos do texto, de que forma e quais as imagens criadas, num primeiro momento, para dizê-lo:

TEXTO	IMAGEM
Para onde?	Esvaziar o peito na expiração.
Para onde partir?	Abre o olhar para cima, vira-se para esquerda e depois direita.

Ai, meu Deus!	Abaixa-se para rezar, ajoelhando-se.
Meu Deus!	Duas mãos unidas em prece.
Esqueci-me de tudo.	Senta-se nos joelhos e esvazia-se.
De tudo.	As coisas se esvaem das minhas mãos – abre as mãos.
As coisas se embaralham na minha cabeça.	Energia nas mãos, depois mãos na cabeça em desespero.
Já não me lembro mais como se diz “janela” em italiano,	Vai erguendo a cabeça e os olhos procurando uma saída e vê uma janela.
nem como se diz “teto”.	Ela não encontra a saída. – esvazia o peito e abaixa as mãos.
Esqueço-me de tudo,	Mãos unidas em prece e as desentrelaça.
dia-a-dia.	Constatação – abaixa as mãos, mexe a cabeça.
E enquanto isso a vida voa	Ergue a cabeça e vai olhando um passarinho voando ao longe.
e não voltará mais, nunca mais.	Mudança no olhar e esvazia-se – constatação de que o passarinho já foi embora.

A partir do material que já havia sido levantado anteriormente, acrescido desse trabalho mais aprofundado na personagem Irina, montamos uma cena-síntese. A cena-síntese usa trechos de falas do próprio texto (descritos a cima) e cria outros textos para contar ao público uma parte da história de *As Três Irmãs*, sob o ponto de vista da personagem escolhida. Segue o trecho inicial criado:

- Já faz um ano que o papai morreu. Dia 5 de Maio. Mesmo dia do meu aniversário. Naquele dia fazia frio, nevava e não veio quase ninguém no seu enterro. Hoje

faz Sol, é primavera, e Olga está preparando um almoço de aniversário para mim. Não vão vir muitos convidados, Kuliguin e Macha, o velho Tchebutikin, o barão Tusenbach e o velho Solioni, Andrei, que vai trazer a Natacha, pela primeira vez...vou ganhar alguns presentes...um dia feliz.

Com esse trecho, também fizemos o trabalho inicial de dizê-lo a partir de imagens corporificadas.

Depois do exercício poético de dizer os textos utilizando-se, como subtexto, a corporificação de imagens, buscando que a forma (o corpo) revelasse o significado mais profundo das palavras ditas, foi preciso esconder um pouco essa forma e deixar vaziar somente o essencial, buscando, com isso, encontrar ações, comportamentos e modos de falar que fossem verossímeis. Assim, o público perceberia o que, de fato, a personagem estava querendo dizer com seu texto, ou o que ela estava querendo esconder, ou seja, o que se passava em seu interior.

O trabalho com o texto existiu durante todo processo da pesquisa, mas nessa parte final, foi possível se ater às pequenas estruturas, ou seja, ao personagem. No início, e durante boa parte do processo de investigação prática, foi preciso se ater às grandes estruturas do texto, entender a história, seus acontecimentos principais, ou mesmo aqueles que aconteceram nas entrelinhas, ou nos entre-atos. Desde o princípio me interessava pelas questões da personagem Irina, mas o trabalho de criação foi vindo aos poucos, como do grande para o pequeno, do macro para um ponto específico dentro de um círculo. Assim se deu o processo prático. Terminamos nesse ponto específico: da construção da personagem.

A escolha por se trabalhar com um texto dramático determinou e permitiu esse mergulho (do grande para o pequeno) e possibilitou não só um entendimento do sentido e encadeamento das ações da peça, mas também das ações físicas dos personagens. O desenvolvimento da ação de cada personagem já estava esquematizado no material dramático, bem como as palavras que deveriam ser ditas.

A lógica interna estava dada, garantindo uma base, um calço, para que o ator trabalhasse sobre, em um constante e interminável diálogo consigo próprio, com a obra escrita, com os outros atores, com a direção e com o público. A escolha por trabalhar a

partir de um texto dramático permitiu que o trabalho com a palavra, nessa pesquisa, estivesse calçado pela dramaturgia escrita por um autor, imbricado nos pressupostos do Sistema. No trabalho com a palavra se fez evidente a sintonia mais fina, e por isso também tão difícil de encontrar, exigida pela interação psicofísica.

"Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. (...) Aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. O sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos." (BONDÍA,2002:25)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro livro que li sobre a arte do ator foi *A Preparação do Ator*, de Stanislavski. Na época, tinha 18 anos e estava no primeiro ano do curso de Graduação em Artes Cênicas, da Unicamp. O professor Roberto Mallet, que me parecia, na época, “um sujeito muito sério e bravo”, dizia-nos que era um absurdo alguém que ainda não o tivesse lido, estando agora em um curso universitário que tem, no ator, o elemento fundador do fenômeno cênico. Eu fiquei desesperada e li, logo em seguida, os três livros de uma vez, além de sua auto-biografia, *Minha Vida na Arte*.

Essas leituras, no entanto, talvez pela velocidade com que as empreendi, não surtiram o efeito que eu esperava. O que mais me ajudava era a possibilidade que o curso oferecia de lidar, quase que em tempo integral, com a prática do trabalho do ator.

Também fui percebendo, com mais clareza ao longo dos anos, que é preciso ser paciente consigo mesma, não é possível ler tudo de uma vez e achar que, dessa maneira, estou pronta e “já sei fazer tudo”. No caso do trabalho do ator, há uma distância enorme entre informação e conhecimento, este último, fruto da experiência da cena.

A formação do ator dentro da Universidade requer, portanto, a coexistência entre reflexão e vivência, teoria e prática. É necessário, então, criar uma ponte, fazer um exercício constante de ir e vir, entre o que se lê, o que se faz e o que se pensa sobre o que se lê e o que se faz. Acredito que essa característica – de escrever, analisar e refletir sobre suas experiências –, a exemplo do que fazia Stanislavski desde seus 14 anos de idade, ajuda no desenvolvimento da autocrítica, da capacidade de ver-se a si próprio e, assim, ser capaz de **trabalhar sobre si mesmo**.

Como atriz ainda e sempre em formação, creio que esta pesquisa foi, antes de tudo, uma busca por um pai perdido, recorrendo à tradição para organizar as múltiplas referências que, na contemporaneidade, apresentam-se ao ator.

Sabemos que, frequentemente, o nome de Stanislavski é ligado à Escola do Realismo, o que poderia gerar dúvidas em relação à pertinência da utilização de seu Sistema no momento atual, em que essa Escola é, por muitos, considerada ultrapassada. Não só ultrapassada, mas também duramente criticada pelas pessoas de teatro, já que, atualmente, grande parte do circuito teatral comercial e do que se vê na televisão ainda é baseado na compreensão superficial de uma linguagem que, embora muitas vezes dita realista, é – aos meus olhos – cotidiana, que se estabelece com pouquíssimo tratamento poético.

O próprio florescimento das pesquisas do mestre russo sobre a arte do ator se deu quando já não estava mais em vigor (leia-se “na moda”) essa Escola; pelo contrário, havia o desejo latente por novas linguagens. Os que o sucederam buscaram experimentar, cada um a seu modo, os princípios ensinados por Stanislavski para além da Escola Realista e continuar o trabalho de desenvolvimento do Sistema, que o próprio autor afirmava não estar acabado.

Michael Chekhov, um dos seus alunos que desejavam dar continuidade às investigações, como vimos, foi convidado a se retirar da Rússia por seu trabalho ser considerado demasiado experimental. Por isso, acabou emigrando primeiro para outros países da Europa e, em seguida, para os EUA, onde, de fato, pôde desenvolver sua própria técnica para o trabalho do ator. Aqui é fundamental lembrar que o terreno fértil para a continuidade de seu trabalho está associado ao desenvolvimento do cinema, em que a noção do real, a ilusão de realidade, impulsiona a criação de novas linguagens, e a câmera, com a potência do detalhamento, revela nuances mais sutis da interpretação.

O nome de Stanislavski tornou-se conhecido na América por vários motivos: primeiramente, a excursão do TAM para os EUA, depois os livros encomendados pela editora norte-americana e, por fim, os estudos que, partindo do Sistema, passaram a ser voltados a técnicas de atuação também para o cinema, como os empreendidos pelos norte-

americanos Lee Strasberg e Stela Adler e o próprio Michael Chekhov. Como vimos também, sua técnica é ensinada e estudada até hoje em escolas e instituições espalhados pelos EUA, alguns lugares da Europa e no Brasil.

No Brasil, não apenas Kusnet, mas também Augusto Boal e Ziembinski, que estudaram em países da Europa ou na Rússia na época em que as ideias do Sistema de Stanislavski floresciam, trouxeram-nos a referência. É importante observar que os trabalhos descritos por Kusnet em seus livros não chegam a ligar o Sistema ao Realismo. Pelo contrário, a ideia é que fosse um conjunto de procedimentos para o trabalho do ator. E ponto. Desvinculado de uma determinada Escola. Portanto, é injusto, com a própria ideia inicial do Sistema, limitá-lo a uma determinada corrente estética. É pertinente, ainda, lembrar, como vimos no primeiro capítulo, o caráter modernizante que acompanha o conceito de Sistema. Esta qualidade permite reconhecer diferentes pontos de vista sobre o tema durante épocas e culturas diferentes daquela em que foi concebido, mostrando-se rico também para a atual abordagem do trabalho do ator.

Ao escrever essas últimas palavras, continuo me perguntando: mas seria possível desenvolver procedimentos para o trabalho criador independente de uma linguagem? A ideia, ao que me parece agora, é que a escolha da linguagem não esteja em primeiro plano, mas à mercê do que é gerado por esse diálogo entre o texto dramático (uma proposição ficcional) e as ações do ator (uma evidência real). É a tensão entre essas duas instâncias, sobre as quais a cena se constrói, que vai gerar uma linguagem que sirva à obra, mas que não lhe seja imposta.

Ainda assim, é preciso estar atento às diferenças culturais e temporais das circunstâncias do nascimento desse Sistema na Rússia com as circunstâncias do trabalho do ator realizado hoje no Brasil. Seria ingênuo não levar em conta a cultura e a cosmovisão nas quais estão imersas autor, diretores e pesquisadores desse Sistema.

Nesse sentido, a opção pela utilização de um texto dramático, que foi concebido por um autor contemporâneo e parceiro de Stanislavski – Anton Tchekhov –, possibilitou um mergulho nas bases dos procedimentos de criação oriundos desse Sistema, uma vez que o reconhecimento e o sucesso das montagens das peças tchekhovianas estiveram intimamente

atrelados ao florescimento do próprio TAM, possibilitando o desenvolvimento das bases do Sistema para o trabalho do ator.

Na tradição stanislavskiana, a aprendizagem de todo ator é fruto de uma relação estabelecida entre Mestre e aluno. Essa característica marcante e distinta de nossa realidade me apaixonou. Como foi emocionante ouvir a Tatiana Stepatchenko contando sobre o tempo em que ingressou no GITIS e conheceu Maria Knebel. Aquela mulher, que falava com uma voz firme e forte, teve de conter as lágrimas ao falar de seus Mestres. Ou mesmo a figura de Vasiliev, que parecia estar enevoadada por recordações de seu aprendizado a cada pausa. Cada frase sua parecia conter uma espécie de mistério.

E, atualmente, quem são nossos mestres? Percebo que a formação e o desenvolvimento do grupo Os Geraldos, do qual sou atriz há quatro anos e uma das fundadoras, estiveram intimamente ligados a uma relação pessoal entre nós, alunos, e os professores Roberto Mallet e Verônica Fabrini. Não com a pompa e a formalidade de uma relação mestre-discípulo, mas com o privilégio da pessoalidade, que proporcionou uma formação verdadeiramente humana, que, indo muito além do contato entre instituição e aluno, fez-nos artistas e seres humanos melhores. Sou profundamente grata a eles por isso.

Entre os procedimentos e conceitos derivados da tradição estudada, o que mais fica é a compreensão do texto dramático e da composição dos personagens a partir dos **acontecimentos**. O acontecimento faz a conexão do físico com o psíquico, do emocional e do racional. Ciente de que isso não é nenhuma novidade, acredito que, em um momento de tantas pluralidades e hibridismos, faz-se necessário voltar às bases que estruturam a cena. Na realização do trabalho do ator partindo de um texto dramático, as estruturas da cena e da ação do personagem ficam mais evidentes, pois o dramaturgo já pensou nisso. Por mais óbvio que seja, o ator tem de perceber e trabalhar os acontecimentos, na peça como um todo e no trabalho do ator, pois eles não se estabelecem por si próprios. Em dramaturgias menos convencionais, a noção de acontecimento pode variar, porém sua função estruturante da cena permanece.

Para se trabalhar um acontecimento na dimensão do micro, ou seja, na composição do personagem, eis que não só temos a memória pessoal, mas também a imaginação. E,

para utilizá-las, é preciso ser capaz de corporificar imagens, sejam elas frutos da memória pessoal ou de sensações. A imaginação do ator tem que ser sinestésica: aquilo que ele sente, que ele percebe, tem de estar em seu corpo, no seu modo de ver, de respirar, de agir, de dizer o texto. Nesse trabalho, é de suma importância ser capaz de parar para se ouvir, para dar espaço para que algo ACONTEÇA. É só assim que pode nascer, e que podemos forjar verdadeiramente, um acontecimento, cedendo espaço, estando atentos, muito atentos e pacientes. **Realizar uma ação física é quase o oposto a agir, é re-agir.**

Ao final da pesquisa, percebo que a compreensão de determinados princípios oriundos desse Sistema pode ser facilitada por sinônimos mais atualizados. Os dois casos em que essa necessidade se fez mais evidente, nesse trabalho, foram as noções de objetivo da personagem e subtexto (ou ação interna). A possibilidade de sinônimos atualizados não derruba o uso dessas palavras, mas auxilia a compreensão, na prática, do ator atual. Em um trabalho que buscou conectar o psíquico com o físico, entender objetivo como impulso e subtexto como imagem possibilitou a comunicação entre o racional e o corporal de forma mais orgânica.

O trabalho com o texto dramático, além das questões sobre a construção das ações do ator, levantou questionamentos acerca do dizer desse texto. **Como fazer esse texto do Tchekhov “cabem na boca”?** Essa questão tornou-se quase que a principal do trabalho: não era só o que fazer, mas, ao se trabalhar com o texto dramático, o como falar também era muito importante, fazendo com que as ações nascessem desse entrecruzamento do dizer apoiado no agir ou, ainda, dizer como ação e ação como um dizer, um enunciado.

A questão que fica é: será que os mesmos procedimentos, que foram sendo criados dentro da cultura russa, poderiam ser aplicados a qualquer outra obra de dramaturgia, de outro autor e nacionalidade? O que o trabalho com uma dramaturgia de um autor brasileiro traria para essa compreensão? Seria um facilitador para o ator brasileiro atual, fazendo as palavras “cabem em sua boca”?

Essas questões e o crescente interesse (apesar das grandes dificuldades) que têm sido gerados pelo trabalho de criação de ações a partir de uma dramaturgia escrita apontam possíveis caminhos para continuação dessa investigação. Novamente surge a pergunta que

me foi feita no início da pesquisa: e se eu trabalhasse a partir de Nelson Rodrigues? Ou a partir de Jorge de Andrade (que era profundo admirador da obra de Tchekhov)?

Esse é o objetivo que vai nortear minha pesquisa a partir de agora, quando as bases do Sistema já foram fortalecidas, na minha compreensão, pelo estudo da mesma dramaturgia em que se baseou o trabalho desenvolvido por Stanislavski.

Tive muito prazer ao colocar essas palavras no papel. Muitas vezes esse prazer decorreu de um ato doloroso, de uma constante necessidade de ser mais forte (tão miúda que Deus me fez!), de crescer, de amadurecer. Terei encontrado alguma resposta sobre aquilo que mais profundamente me inquieta? Terei conseguido ser menos medíocre na arte de atuar?

Foi preciso (e ainda é!) correr o risco. Experimentei, trabalhei, li, reli, escrevi, atuei, viajei, dei aulas, fiz cursos, conheci russos, sambei em Belo Horizonte, fui a Congressos, escrevi artigos, escrevi projetos (tantas vezes!), chorei. Casei-me (posso dizer assim?), sobrinhas nasceram, meu irmão foi e voltou da França, não fizemos ainda uma nova peça, fomos contemplados por um Edital, nossa sede está de mudança. Tantas coisas me aconteceram na pesquisa, na vida e no trabalho. Foram dois anos e meio de alegrias, tristezas, conquistas, derrotas, aplausos, críticas. O tempo passou. E o que ficou? O grupo ficou, o amor floresceu e a arte, algumas poucas vezes, eu percebi acontecer. Talvez não aqui com essas palavras escritas por uma jovem (sim...ainda jovem, meu Deus! E, por outro lado, que benção ser jovem também!), mas, no palco, em alguns momentos de nossas apresentações, quando tudo faz sentido, quando a falta de recurso financeiro não é mais empecilho, porque ali verdadeiramente ocorreu uma troca entre dois seres humanos. Afinal de contas, como nos diriam Cícero – personagem de *Números* –, “o ator só existe por causa de seu público”, e Deise de Campos – personagem de *Hay amor!* –, citando uma frase da Bíblia, “não é bom que o homem esteja só”.

Quando o teatro acontece, nada mais parece importar. E, “no fim das contas”, isso é tudo o que um artista busca: que sua arte ACONTEÇA. Parece óbvio e simples, mas eis que simplicidade complexa tem este acontecimento, caro leitor! São raros os dias em que o teatro acontece e mais raros ainda aqueles em que verdadeiramente nos damos conta disso.

Qual o momento da criação do ator? O momento da criação do ator não se encerra nas salas de ensaio, mas aflora verdadeiramente na apresentação para o público. É possível se preparar para este momento. Sim, inúmeros são os procedimentos e técnicas já estudados para o trabalho do ator, para o processo de ensaios e treinamentos. Mas estar em cena diante do público será sempre uma aventura, um risco, uma incógnita. Como se preparar para que a arte de fato aconteça, naquele precioso e único momento entre plateia e ator?

Essa pesquisa, no embate com a tradição stanislavskiana, foi guiada por essas questões. Encontramos e apontamos alguns caminhos possíveis, sem a pretensão de esgotá-los.

Mas, se você, caro leitor, quiser de fato uma resposta definitiva para essa questão, terá que procurá-la em si mesmo, no exercício diário e humilde de sua arte. Assim eu mesma continuarei fazendo. Como diria Olga em *As Três Irmãs*, “Vamos trabalhar!”.

BIBLIOGRAFIA

ARGUEDAS, Luis Bejarano. *A análise na cena: ação física e jogo gestual na análise prática do texto em teatro*. 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). São Paulo, ECA, USP, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães, s.d. Coleção Textos Universitários.

BARBA, E. e SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.

....., *Anatomia del actor – dicionário de antropologia teatral*. Tradução: Bruno Bert. México: Ed. Edgar Cebalhos, 1988.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J.

Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução: João Wanderley Geraldi. Conferência proferida no *I Seminário Internacional de Educação de Campinas-2001* e depois publicada na Revista Brasileira de Educação. Vol. 19 Campinas: Leituras SME, 2002.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução: Antonio Mercado – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000 (1).

BURNIER, Luís. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas. Editora da Unicamp, 2001.

CARLSON, Malvin. *Teorias do Teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1995.

COHEN, Renato. *Working In Progress na Cena Contemporânea*. Editora Perspectiva, 2004

COSTA, C. I. *Stanislavski na cena americana. Estudos Avançados*. São Paulo, 2002.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Editora WMF Martins Fontes, 1986.

DAGOSTINI, Nair. *O método da análise ativa de K. Stanislávski como base para leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2004.

DAMÁSIO, Antônio R. *O sentimento de si – o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América, LDA, 2004.

DIDEROT. *Observações...ou paradoxo sobre o comediante*. 3 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

FERNANDES, Sílvia e J. Guinsburg (org). *O pós-dramático – um conceito operativo?* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

FERRACINI, Renato. *Corpos em Criação: Café e Queijo*. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2004.

GOMES, Adriane Maciel. *A princesa Turandot de Vakhtângov. A renovação dos princípios da Commedia Dell'Arte no Teatro Moderno Russo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) Faculdade de Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo, 2009.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

----- . *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si*. São Paulo: Editora Husitec, 2010.

KNÉBEL, María Ósipovna. *Poética de la pedagogía teatral*. Trad. de Dalia Mendonza Limón. México: Siglo Veintiuno editores, 1991.

----- . *El último Stanislavski*. Madrid: Editora Fundamentos, 2003.

KUSNET, Eugênio. *Iniciação à Arte Dramática*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970.

..... *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1971.

..... *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro, 1975.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

MAGNO, Mariane. *A imaginação do ator, um vôo indizível*. 2009. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2009.

MARIA, Rocio Irma Tovar Santa Maria. *As ações em Stanislavski e Meyerhold*. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). ECA, USP, São Paulo, 1997.

MEYERHOLD, V. *Comunicación: textos teóricos*, 2º vol. Trad. José Fernandes. Madri: Alberto Corazón, 1972.

----- *Teoria teatral*, 4ª ed. Trad. Augustin Barreno. Madri: Fundamentos, 1982.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *O corpo como território do sagrado*. Ed. Loyola, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

----- *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Salvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLATÃO. *A República*. S. l.: Ed. Martin Claret, 2012.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa - Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972.

PIANCENTI, Ney Luiz. *Kusnet: do ator ao professor*. 2011. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas). ECA, USP, São Paulo, 2011.

RIBAS, Mariane. *O ator, um organismo consciente em ação*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2003.

SANCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, 2002.

SANTOS, Maria Thais Lima. *V. Meyerhold - O Encenador Pedagogo*. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). ECA, USP, São Paulo, 2002.

SARRAZA, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Portugal: Campo das letras, 2002.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo. Perspectiva, 2003.

SHAKESPEARE, Willian. *Romeu e Julieta*. L&PM Editores. 1ª Ed. 1998.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

----- *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

----- *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

----- *El trabajo del actor sobre sí mismo - en el proceso creador de la encarnación*. Trad. y notas de Jose Saura. 2ª Ed. Barcelona, Espanha: Alba Editorial, 2009.

----- *El trabajo del actor sobre sí mismo - en el proceso creador de la vivencia*. Trad. y notas de Jose Saura. 2ª Ed. Barcelona, Espanha: Alba Editorial, 2007.

----- *Minha vida na arte*. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Editora Anhembi Ltda, 1995.

STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão: o desenvolvimento do método*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1990.

TAKEDA, Cristiane Layher. *Cartas do Teatro de Arte de Moscou: o cotidiano de uma lenda*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

..... *Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). ECA, USP, São Paulo, 2008.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. Editora Nova Cultural Ltda, 1995.

..... *Males do tabaco e outras peças em um ato*. Ateliê Editorial. 1ª Ed. 2001.

..... *Jardim das Cerejeiras seguido de Tio Vânia*. L&PM Editores. 1ª Ed. 2009.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte – um paralelo entre arte e ciência*. 3 ed. rev. Campinas: Editora Autores Associados, 2006.

ZAMORA, J. Guerrero. *Historia del teatro contemporaneo – vol. 3*. Barcelona, Espanha: Juan Flors, Editor, 1962.

ZALTRON, Michele Almeida. A imaginação no método das ações físicas de K. Stanislávski in VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS 2010. 2010, São Paulo. *Anais eletrônicos do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. São Paulo, 2010. Disponível em <<http://portalabrace.org/memoria/vicongresso.htm>>

..... *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski*. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, Niterói, 2011.

APÊNDICES

1. Transcrição das conferências – *material gravado em áudio⁴⁷ por mim durante a participação no ECUM, em Belo Horizonte, 2010 e depois, transcrito por mim também.*

1.1. Anatoli Vasiliev

Belo Horizonte, 25 de Outubro de 2010.

Anatoli Vasiliev é formado em direção teatral na The Russian Academy of Theatre Arts (GITIS), em Moscou, onde foi aluno de Maria Knebel. Dirigiu várias companhias de teatro de Moscou. Em 1987, abre o teatro-laboratório The School of Dramatic Art com o espetáculo “Seis Personagens à Procura de um Autor”, de Pirandello, sendo aclamado como um dos diretores de teatro mais interessantes de sua geração. Participa dos mais importantes festivais internacionais e viaja por diversos países com o trabalho pedagógico. Convidado para trabalhar como diretor em várias companhias européias, realizou projetos artísticos na Academia Experimental de Artes Teatrais, em Paris, e com o The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Entre 2004 e 2008, trabalhou como diretor artístico do Departamento de Direção Teatral da Escola Nacional Superior de Artes e Técnicas de Teatro (ENSATT), em Lyon. Foi nomeado Chevalier des Arts ET des Letters, Chevalier des Palmes Academiques, Commandeur des Arts des lettres, na França. Em 2008, foi eleito Embaixador Mundial do Teatro da UNESCO.

Tema: Como ultrapassar a rotina da escola naturalista de pedagogia e direção?

“Porque as pessoas fazem teatro? Bom, eu não sei por quê. É sério. Talvez só eu que esteja passando por processos negativos. Eu tenho bastante resíduo negativo dessa atividade. Mas eu penso que talvez isso esteja somente ligado a mim, porque talvez eu tenha desejado muito e eu tenho impressão que eu não consegui fazer nada. É claro que as pessoas podem me dizer uma outra coisa. Resumindo, eu não quero aparecer aqui como um herói do teatro para os jovens, num país desconhecido para mim, numa língua que eu não conheço, que tentam os jovens uma utopia do teatro. Eu não quero tentar ninguém à utopia do teatro. Seduzir. Porque eu mesmo fui seduzido por essa utopia. Mas isso eram outros tempos. O teatro era naquela época necessário para o público. O público precisava do teatro. O que o teatro quer, o que ele diz, como ele faz, tudo isso era necessário ao público. Eu achava que se eu não fizesse teatro, eu não faria parte do mundo das pessoas. Eu queria estar não ao lado do mundo, dentro do mundo. Dentro dessa comunidade humana, dessa utopia humana. Utopia sobre o belo, sobre o feliz, sobre a harmonia. Aí eu fui ao teatro, entrei no teatro. Desde criança. Depois que eu acabei a escola, depois a universidade, eu comecei e me ocupar com o teatro de uma forma muito consciente, muito decidida. Mas o tema não é esse...O tema científico...vou olhar...o tema é o seguinte: como ultrapassar a cortina da pedagogia da escola naturalista na direção? Sim, esse é um tema muito sério. É verdade. Muito sério. Talvez

⁴⁷ As conferências aqui transcritas foram realizadas em língua russa, com tradução simultânea para o português, o que, em alguns momentos, pode ter ocasionado algumas pequenas confusões de palavras e/ou expressões no texto dito em português e aqui transcrito.

seja necessário cortar as cabeças...pronto. Senão assim de qual outra forma é possível superar essa cortina? Porque é preciso fazer algo decisivo.

Primeiramente é necessário distinções. Nas línguas européias isso não se distingue muito, mas é necessário distinguir. É preciso distinguir escola naturalista e escola realista. Isso não é a mesma coisa. Existe uma diferença. Por exemplo, apenas a escola realista coloca a questão sobre a identificação entre a pessoa e a personagem. A escola naturalista não coloca essa questão. Apesar dos autores da escola naturalista falarem sobre isso, eles não são capazes de resolver essa questão. Enquanto a escola realista se propõe a resolver essa questão: da identificação do não eu com o eu. Ninguém se decide resolver essa questão, enquanto a escola realista se propõe a resolver essa questão. Se você tiver sorte e for para no paraíso, então pergunte a Deus: “Deus me ajude a resolver essa questão”, porque enquanto eu estiver na minha vida terrena, eu não consegui resolver essa questão. Talvez alguém seja capaz de resolver isso, talvez seja a prerrogativa de Deus, não uma prerrogativa humana. Isso é uma questão.

Essa questão é bastante complexa, mas realmente eu quero que essas duas escolas, a realista e a naturalista, eu quero que elas sejam diferenciadas na resolução dessa questão sobre a identificação. Stanislavski publicou dois trabalhos: *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo da vivência*. E escreve o segundo livro: *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo da encarnação*. Já essa palavra, encarnação, se refere a um território de terminologia sagrada, porque estamos falando de encarnar. Então não vamos mais falar sobre isso.

Eu vou falar sobre aquilo que a escola russa conhece muito bem, mas muitas vezes a escola européia se engana. Muitos seminários, workshops na Europa, eu fazia a mesma questão: em que se distingui o objetivo e a tarefa. Eles diziam: em nada, é como se fosse a mesma coisa. Sim, eu entendo se vocês não tivessem um objetivo e uma tarefa que fossem os mesmos, sua civilização já teria ruído. Porque na verdade o objetivo e a tarefa não são a mesma coisa. Por exemplo, o caçador, qual é o objetivo do caçador? Eu vou falar e vocês vão se espantar. O objetivo do caçador é o pássaro, o porco, a lebre. Qual o objetivo do Don Juan? A mulher. Por exemplo, o atirador de arco e flecha, qual seu objetivo? O alvo. E a tarefa? Atirar. E qual a tarefa do caçador então? Matar o animal. Porque se a sua tarefa é atirar, então não é claro se ele é caçador ou não. Caçador é apenas aquele que atira e mata. Ou seja, tarefa e objetivo não são a mesma coisa. E o que é a ação do caçador? São muitas ações diferentes: caçar, atirar, correr... Vocês viram? Quantas ações diferentes para uma única tarefa e um único objetivo. Parte dessas ações é consciente, parte é espontânea, parte é inconsciente. E todas essas ações para realizar a tarefa. Se a tarefa do Don Juan é seduzir uma mulher, isso é uma ação ou não? Não, isso não pode ser uma ação. Mas os atores entendem isso como ação e eles começam a seduzir. Aí começa o problema. No instante em que a tarefa se transforma em ação, começa a acontecer algo estranho, não correto. No caso do ator entender a tarefa de seduzir uma mulher como uma ação, o que ele fará então? Qual o instrumento que ele vai usar? Com a ajuda de que ele vai fazer isso? Aí está todo problema. E esse problema se chama a rotina da escola teatral na pedagogia e na direção. Realmente rotina. O ator pode fazer isso sim, mas apenas por meio da imitação. Porque ele entende seduzir como ação, ele vai usar os meios de sedução que ele conhece que ele pode demonstrar diante de seu pedagogo, de seu parceiro, do público. Tal método de imitação, ou demonstração, ou de substituição, porque o vivo é substituído por algo que já está pronto. Então, a pergunta seguinte: é possível nomear a ação, se tudo que nomeamos transforma-se em tarefa? E o que é ação? Você comete um erro de princípio, fundamental, quando a tarefa é transformada em ação. Porque a ação é algo que é gerado, aquilo que não deve nomear e sim gerar, uma atrás da outra. Ação é aquilo que

não pode ser feito, porque aquilo que é feito, faz-se por si mesmo. Nós podemos apenas criar um meio para ação acontecer.

Claro que a escola realista começou a aperfeiçoar esse problema, ou seja, como fazer para que a ação seja gerada. Mas esse caminho não é nada simples. Porque nós estamos falando de uma certa geração mítica da ação. É mais fácil aperfeiçoar a arte da tarefa, aprender a arte da imitação a tal ponto que não seja visível a diferença entre aquilo que é real e verdade e aquilo que é imitável. É um caminho muito mais seguro. Aprender a tal ponto a arte da imitação para que ela se aproxime ao máximo da realidade.

Com isso trabalham mestres da direção, da pedagogia de escolas inteiras diretores, e em seus espetáculos eles apresentam uma brilhante arte da imitação do verdadeiro. Mas um especialista pode notar que não é real. Então eu vou falar se é possível superar a rotina da escola naturalista (e nesse caso vocês podem entender como realista) na pedagogia e na direção. Não é fácil responder a essa pergunta. É claro apenas que alguém deve superar. É claro que no território do teatro deve surgir alguém que supere essa barreira. Mas provavelmente não é possível superar essa barreira ao aproximar a imitação do original. Deve haver um outro caminho. Nossa consciência das pessoas desse século, do século anterior e dos séculos anteriores, é feita de uma forma muito realista. Digamos assim, materialista. É uma consciência que se construiu, que se formou, a partir da atenção sobre si mesmo, como sujeito. A partir daquele momento da cultura, ou do desenvolvimento da consciência quando o homem começou a se perguntar: quem sou? Eu como centro do universo. A partir do momento que o homem começou a olhar para dentro de si mesmo, a sua consciência começou a mudar. Isso é claro. Por isso a componente da psique torna-se a componente principal do homem. Como se não se houvesse a alma. A alma existe para os poetas, agora para o cidadão é a psique. Com toda sua complexidade. E como a consciência é feita de tal modo e a consciência se forma a partir da psique e via a si mesmo e volta à psique, é claro que a componente psíquica se torna a componente principal para arte dramática. Isso é assim e não pode ser diferente. Duas psiques estão fechados, unidas, desse momento começa a haver troca e compreensão profunda. Aquilo

que está em cena deve estar ligado a aquilo que está na plateia. Isso é a componente principal do teatro e se isso não existe, então não existe teatro. Teatro para o público.

Teatro para o ator também. Eu não tenho isso há muito tempo. Tanto aqueles que negam o teatro psicológico e aqueles que afirmam o teatro psicológico, estão interessados na mesma coisa: nessa troca entre as psiques, entre os atores e a plateia. E quando a nossa consciência vai mudar isso eu não sei. Eu só sei que a consciência não era assim na época de Shakespeare, apenas almejava isso. Não era assim na época arcaica. E apenas a época contemporânea descobre esse gênero do drama. Mas a obra Hamlet não é um drama, é uma tragédia. E não é tragédia porque se mata ali e no drama só se machuca, não, não é por isso. E sim porque a matéria é outra. A matéria do teatro no drama é a matéria da psique.

A tragédia de Shakespeare, Hamlet, é universal. Quando eles fazem uma representação dramática, o público fica se perguntando: mas porque toda essa matança? Nem os atores, nem os diretores, nem o público, não conseguem responder a uma simples questão. Porque ele fez tudo isso? Porque ele distribuiu o seu reino? E sempre que a tragédia é representada como drama, é difícil conter as não lágrimas, os sorrisos...porque o público se sente desconfortável...pessoas tão nobres, talentos tão elevados, que sofrem tanto em cena. Ou seja, eu falei que nos últimos tempos, e tenho voltado à escola realista. Pelo motivo de como nossa consciência é feita, pelo motivo da dominante da psique. Toda nossa natureza, por esse motivo. E pelo motivo de que se a gente tira a vida da psique, fica tudo muito formal, sem alma, mecânico, automático. E aí temos um problema

muito grande. Exatamente essa pessoa, esse ator, deve representar tanto o Tio Vânia, do Tchekhov, como o Édipo, do Shakespeare. O mesmo ator. E a mesma atriz ela quer fazer Medeia e uma outra personagem contemporânea. Essas são todas as minhas dúvidas ao redor do mesmo tema. Sobre a superação da rotina da escola naturalista na pedagogia e na direção.

Eu não tenho resposta. E sabe por quê? O público gosta da imitação, o público odeia a autenticidade. Eu digo isso a vocês porque eu mesmo vivi isso na minha história pessoal. A autenticidade provoca no público raiva, agressividade, indignação. E como eu falei, nós somos para o público, não o público para nós. Nós não devemos pensar nesse problema – como superar a rotina. Eu daria um outro título para minha palestra: como aperfeiçoar a rotina na pedagogia e na direção? Isso seria correto.

Claro que o nós dizemos alunos de Stanislavski são aqueles mestres que saíram de sua escola. Eles saíram apenas porque eles puseram a si mesmos muito seriamente essa questão de identificação. E eles se tornaram mestres e herdeiros, mas eles eram todos diferentes. Michael Chekhov, Myerhold. Eles notaram imediatamente esse problema, há algo aí que não está certo, que precisa ser resolvido de uma outra forma. Michael Chekhov migrou, Myerhold morreu cedo, foi fuzilado. Todo problema está numa questão: que essas pessoas eram pessoas da arte, que queriam responder essa questão através dos meios da arte. Então existem apenas dois caminhos na solução desse problema: entre o seu e o estranho. A primeira solução é aproximação e a segunda solução é o distanciamento. Então se pergunta o que há mais nesse intervalo, entre o que se aproxima e o que se distancia. Aquilo que sempre se aproxima e aquilo que sempre se distancia. Mas essa arte nesse intervalo é das mais difíceis.

Já há muito, muito tempo atrás, eu queria fazer um prefácio ao espetáculo *Seis Personagens a procura de um autor*, de Pirandello. Então eu disse: olha, imaginem para vocês essa imagem: é verão, sol, e um galpão frio. E vocês estão nesse galpão. E através das frestas desse galpão entra uma luz por uma linha muito fina e vocês enxergam essa luz porque há pó nele. Aí está o teatro que eu faço. Ou seja, eu não posso responder a pergunta se é possível superar a rotina da escola realista. Até porque é perfeitamente possível dominar a arte da verossimilhança. Mas é claro que possivelmente existe um outro caminho, quando nós não aperfeiçoamos, e sim superamos. E nesse caminho uma única questão precisa ser resolvida: é sobre a relação entre o seu e o estranho. Aproximar, separar ou ter uma respiração entre o seu e o estranho.

Tudo que eu estou dizendo conseqüência de uma prática, real, não é abstrata.”
(nesse momento foi aberto para perguntas)

1) Ele falou sobre Michael Chekhov, sobre Myerhold, mas não falou sobre Grotowski. Eu gostaria que falasse um pouco sobre como Grotowski trabalhou com essa questão do eu e do outro.

“Vocês já assistiram a ações rituais? Vocês vivem num país aonde ações de rito são conservadas. Isso é uma pergunta a você (pessoa que lhe fez a pergunta). Então conte o que você observou nesses ritos como se dá essa relação entre o seu e o estranho. Então pense sobre isso, aí você vai conseguir responder muitas questões. Eu apenas proponho como se deve olhar, analisar com atenção: como acontece essa ação. Entre a aproximação e o distanciamento entre o seu e o estranho. A melhor maneira é observar isso nos rituais, é melhor do que observar isso no teatro. Eu apenas coloquei a questão, que é possível superar. Que essa superação da rotina, é construída através da solução dessa questão: eu – não-eu. Mas a solução desse problema resulta muito complicada, porque o EU é sempre junto com a psique. Eu não posso parar ela, acalmá-la, liquidá-la. Para isso eu preciso voltar a outras experiências, a outras culturas. Onde a vida da psique para. Mas enquanto eu vivo aqui, nessa vida terrena, dentro da cultura européia, eu não posso fazer nada com o fato que eu tenho essa

psique e que ela sempre me preocupa. Então a solução desse problema fica muito difícil. Porque se eu pudesse parar em mim a vida da psique, eu teria mais facilidade de me relacionar com aqueles que não sou eu. Isso são questões bastante complicadas, de técnicas, de metodologias, etc, etc...isso já não entra no meu programa da minha palestra de hoje. Eu acho que o mais correto é abrir esse problema e dizer: ele existe. Eu estou terminando o teatro, vocês estão começando, então façam”.

2) Eu gostaria de saber se o conflito interno e a dor de Hamlet, seriam as ações dele.

“O conflito interno gera a ação. No seu caso que você está falando, a personagem está dividida e ele não começa superar essa divisão. Se ele não estivesse dividido, então não teria o conflito. Mas como existe essa divisão, sempre existe uma ação de conflito. A divisão gera o conflito. Se vocês pegarem as personagens de Tchekhov, vocês verão que elas estão divididas. Mais, menos, diferentes. Cada um tem o seu caráter nessa divisão. Mas graças a isso, elas são conflitantes. Por exemplo, na peça *Tio Vânia*, Astrof, o professor, Helena, todas elas são personagens divididas, divididas a maneira de Tchekhov, como ele propõe isso. E eles são conflitantes. A superação da divisão leva a maneiras muito diferentes de construir um conflito. Se você supera a divisão, a maneira será muito diferente. Por exemplo, nós podemos dizer isso sobre o Hamlet – que ele é dividido – sobre a Medeia. Quando nós falamos sobre a Medeia enquanto personagem, podemos falar sobre divisão ou não? Nós devemos falar sobre a divisão, mas é assim de fato? Aí está a questão...é realmente assim? Se nós fazemos essa pergunta nós começamos a superar a rotina da escola naturalista. Se nós nos colocarmos uma única questão: é realmente assim que a Medeia é? Dividida? Agora claro que uma pessoa da plateia vai dizer: “Porque vocês estão falando essas bobagens? É claro que ela é dividida, ela mata seus filhos. Porque o senhor está enganando a gente? Nós queremos ver como ela mata seus filhos! E é isso que nos interessa.” Nós condenamos. Todas essas conversas, sobre a integridade, sobre a divisão, por favor deixem isso para um laboratório. Organizem um laboratório com o seu dinheiro, e aí discutam isso. E é assim que nasce o teatro de laboratório. Ou seja, nós fazemos uma pergunta, não encontramos a resposta, a sociedade não nos ajuda a resolver essa questão, então nós mergulhamos no teatro de laboratório. Talvez a gente possa terminar, foi o suficiente. Um pouco também é bom”.

1. 2. Andrey Shchukin

Belo Horizonte, 26 de Outubro de 2010.

Andrey Shchukin é professor do departamento de Expressividade Plástica do Ator no Instituto Teatral de Boris Shchukin desde 1987. Ocupou o cargo de diretor artístico do curso para atores da Faculdade de Teatro de Variedades - The Russian Academy of Theatre Arts (GITIS) e é professor convidado no Instituto de Treinamento Teatral da Universidade de Harvard desde 1996. Participou de mais de 120 encenações em teatros da Rússia, EUA, Grécia e Alemanha. Colaborou com os diretores Peter Stein, D. Krymov, D. Donnellan, A. Chapiro, entre outros.

Tema: *Treinamento físico e a importância para o preparo profissional*

“Ontem, eu ouvi a palestra do nosso mestre, o professor Vasiliev, sobre um espaço de rotina da escola teatral, aonde eu dou aulas há muitos anos. O curso que eu leciono chama-se Movimento Cênico. Eu me deparei mais uma vez com vocês na aula, com uma coisa que me faz fazer uma pergunta: o que devemos fazer para preparar o corpo do ator? Existe uma variedade enorme hoje em dia de meios e abordagens para isso. Trabalhando nos EUA e na Europa e em outros países do mundo, sempre me interessei como eles preparam a corporeidade dos atores nesses

países. E eu me impressionei com a quantidade de possibilidades para isso. As horas que nós temos para preparar o corpo do ator na escola teatral, normalmente, há várias técnicas, muito variadas. Nos EUA, nas aulas dedicadas a corporeidade, estuda-se técnicas de Alexander, yoga, e inúmeras outras técnicas. Agora, por exemplo, numa escola em Nova York, eles fazem muitas coisas. É muito diversificado tudo isso. Na Rússia, a partir dos anos 30, dos anos 20, foi colocado uma tarefa e criado uma disciplina: criar uma disciplina que preparasse o aparelho de transformação do ator, para ele trabalhar com sucesso na profissão dele. Na Rússia há muitos paradoxos, como provavelmente no mundo inteiro, mas na Rússia em especial, Myerhold, Niginski, e outros, que envolvia tudo que tinha haver com o corpo do ator, mas num determinado momento parecia surgir diante de um deserto. Aconteceu por causa da morte de todos os gênios do teatro russo. Os alunos de Stanislavski que se interessavam muito pelo corpo, e num determinado momento, a direção e os atores, nas décadas de 40 e 50, foram cortados dessa relação. Tenho a sensação que se o Myerhold vivesse por mais tempo, a preparação dos atores e diretores seria diferente na Rússia. Vocês sabem que Myerhold não tinha pessoas que preparassem suas cenas com os movimentos ou danças, ele fazia ele mesmo, assim como outros encenadores contemporâneos a ele. E assim surgiu um problema bem concreto rotineiro: precisamos de uma disciplina na escola teatral que resolvesse o problema de preparo do ator do lado do seu corpo.

O tema do nosso encontro de hoje é o treinamento físico do ator como parte de seu preparo profissional. Mas aqui já surgem as primeiras perguntas para formulação. Quando estamos falando “físico”, entendam que surgiu numa época soviética na Rússia como uma tentativa de olhar para o corpo, como uma parte psicofísica de sua atividade. Eu acho que há um certo tempo, a partir dos problemas de caráter teórico, foi dividido em físico e psíquico. No entanto, todos os fisiólogos insistem que não existem movimentos puramente físicos. Existe sempre um componente psíquico. Por isso nós não podemos treinar o lado físico independente do lado psíquico. É uma coisa que contradiz o humano. Mas mesmo assim foi chamado assim: o treinamento físico.

Até 1930, na Rússia, os problemas ligados com o corpo, na área do esporte ou áreas médicas, foram chamados de problemas de corporeidade. Porque a corporeidade ao contrário da física do corpo, sempre pressupõe um aspecto psíquico claro. Simplesmente tem que ter uma alma. Por isso aqueles que se concentravam no treinamento somente no lado físico, eles estavam enganados. A disciplina foi chamada então de movimento cênico. O que é o movimento cênico? Faço essa pergunta a mim mesmo. São movimentos cênicos específicos? O ator no palco tem que se movimentar de um jeito especial, diferente daquilo que ele faz na vida real? Nós estamos falando sobre teatro realista? Esse termo pressupõe um problema maior, mais global. Eu acho que provavelmente nas escolas, o ator tem que ser preparado de uma forma mais completa. O que significa: nas aulas onde há uma ênfase a intensidade para revelação da corporeidade.

Ao preparar qualidades psicofísicas é necessário sempre juntar, porque estamos preparando o ator. Há uma pergunta engraçada que fizeram para mim: como se distingui o preparo físico de um ator de alguma outra profissão? Se eles inventassem o treinamento físico de uma taxista ou de um trabalhador de fábrica, haveria qualidades que privilegiariam um desenvolvimento mais intensivo dessa pessoa nessa profissão. Provavelmente podemos inventar um treinamento, especificamente um treinamento do ator, o mais correto seria dizer, o treinamento corporal do ator. E ele será diferente, assim como qualquer profissão se distingui da profissão de ator. O ator é como uma folha em branco, que pode ser escrita ou desenhada, qualquer ideia, qualquer olhar para o mundo, ele tem que saber se diluir, se dissolver numa tarefa artística . O

movimento cênico em geral tem o objetivo de que um ator, ao passar por todo esse curso, possa reagir de forma forte, espontânea, espontânea para uma tarefa artística.

O Stanislavski em suas anotações sobre teatro, escreveu o seguinte: “eu me propus, a trabalhar com os atores ginástica, acrobacia, movimento cênico, plástica, que eram entendidos como conhecimentos apropriados como yoga, esgrima, boxe.” Ele citou várias técnicas e modalidades que estavam disponíveis da época, que fazia-os responder de forma mais aguçada com o corpo. Claro que num espaço de uma escola teatral onde existe uma rotina por causa das horas que tem as aulas. Então era necessário criar uma nova disciplina, que poderia incluir a solução de algumas tarefas determinadas. O treinamento ligado ao Grotowski, ele também existiu como no Sistema de Stanislavski. Os músicos tem um instrumento onde eles ensaiam suas atividades. Em qualquer atividade a pessoa tem um instrumento com o qual ela resolve suas tarefas. O ator, ele é o instrumento. Na profissão de ator, a relação com a qualidade profissional, ele está numa certa neblina. O mais importante é chegar ao sentido, resolver uma tarefa bem precisa. É difícil condenar o ator por isso, porque treinar para algumas tarefas que vão surgir é muito difícil. Frequentemente quando estamos com os alunos num treinamento físico, contamos para eles como isso vai ser útil para ele futuramente, ao trabalhar com teatro,

com um diretor, como ele vai se sentir bem. Mas essa motivação é muito difícil, porque para uma pessoa, ter uma motivação para aquilo que vai acontecer depois, lá no futuro, é difícil sentir isso. No entanto, entre esses dois polos dessa atividade encontra-se a disciplina com a qual eu trabalho. Nessa disciplina tem vários conhecimentos adquiridos que podem ser utilizados no palco.

O ator tem que saber cair, andar com os passos complexos, saber brigar, lutar, fazer esgrima, etc...há vários conhecimentos que ele tem que ter. Mas a experiência de trabalho no teatro mostra que é melhor trabalhar com um artista, um ator, que está muito bem preparado em todos os aspectos de qualidades psicofísicas. Temos treinado muito tempo apenas com uma qualidade, como por exemplo, bater na cara de uma pessoa. Sim, o ator pode aprender e treinar isso, e fazer isso muito bem. Mas muito melhor seria desenvolver a corporeidade do ator, todos os aspectos de qualidades. No fim das contas, uma tarefa, ligada com uma resolução determinada, uma pessoa preparada, pode encontrar o seu caminho para solucionar as tarefas mais difíceis. É muito comum notar entre os estudantes que ficam quatro anos nas escolas, aos dois anos, quando eles têm treinamento muito intensivo, e nos últimos dois anos eles têm trabalhos ligados à encenação e não há treinamento corporal, fica fácil notar como eles estão perdendo em comparação com os outros que trabalham o tempo todo, intensivamente. Mas a nossa rotina consiste, infelizmente, após esses dois primeiros anos, nós não temos a possibilidade de encontrar-se com os atores e falar sobre esse tema. E até hoje no meio dos professores de artes cênicas, existe uma tendência de ignorar esse tema, esse modelo de treinamento intensivo. E todo problema está aqui: na diferença entre o físico e a corporeidade, que se distinguem muito. Trabalhando em diferentes escolas na Rússia, eu noto que até hoje existe uma grande distinção entre esses dois termos. Quando eu vejo os exames de pedagogia do movimento, eles estão satisfeitos com alguns movimentos que os estudantes têm. Os professores de artes cênicas estão satisfeitos quando isso é um tema isolado. Temos uma situação bem rígida: problemas ligados ao físico e problemas ligados àquilo que é o ator. Mas estamos falando sobre o corpo dele, do ator. Sabem o tempo é uma coisa muito estranha. Quando estamos estudando, ouvimos as informações que vem dos professores como uma verdade absoluta. E passados alguns anos, às vezes passados muitos anos, notamos que existem muitas questões ligadas a um tempo atrás em que essa verdade já foi defendida, alguém não conseguia defendê-la e se afastava.

Bom, a história ligada ao tempo é uma coisa estranha. A ciência, a psicofisiologia, se tornou ciência há pouco tempo. Somente em 1982. Antes existiam separadamente: a psicologia e fisiologia. Faz muito pouco tempo. Stansislavski deu um salto para frente com sua teoria, onde os psicofisiólogos encontravam soluções para os problemas deles. O principal fato do meu pensamento sobre preparo da corporeidade do ator consiste em aglutinar uma grande gama, preparar o ator em conjunto, como um todo, com todas as qualidades psicofísicas dessa pessoa, e desenvolvê-la dessa forma. Por isso, uma aula sobre uma determinada cultura psicofísica, nunca é uma aula direcionada para a solução de alguns problemas. Mesmo os exercícios não podem ser iguais. Fazendo exercícios muito simples com atores, nós precisamos nos lembrar disso.

Por isso é tão importante a atmosfera da aula e um tratamento individual do ator. Por isso é tão importante o crescimento individual de cada um. Tudo isso permite desenvolver um ator. Isso é o principal que eu queria dizer para vocês.

Acontece que a profissão que eu represento é única, não existe no mundo essa profissão. Nem nos países amigos da União Soviética. Se precisamos que o ator dance, eles convidam um dançarino, uma pessoa que trabalha com isso. Se eles precisam de um cara que bata certinho no outro, então eles convidam uma pessoa que saiba fazer isso. Está tudo ligeiramente estruturado, tudo separado. A disciplina com a qual eu trabalho inclui todo grupo de possibilidades de atores no palco. O ideal de preparo de ator é quando ele pode fazer tudo. Claro que eu não estou falando de algumas formas mais agudas. Mas não só isso. Eu como diretor de plasticidade tinha o sonho de trabalhar com peças de Tchekhov. Eu sempre achei que nelas, o nível de vida, o nível corporal dos personagens de Tchekhov, podemos encontrar algumas coisas interessantes. Algumas soluções que podem reforçar aquela mensagem do autor que existe.

Voltando ao início, eu fiz uma pergunta, então, é importante para o ator trabalhar com alguns conhecimentos específicos, por exemplo, nadar toda manhã. Seria bom se ele cavalgasse, atirasse todos os dias. Existem vários conhecimentos adquiridos durante a vida que o ator pode aprender e se dedicar. Mas temos que lembrar que isso não vai substituir o desenvolvimento do ator do lado da sua corporeidade. No treinamento do ator existe sempre uma tarefa psicológica, que oferece ao ator uma possibilidade de trabalhar sobre si mesmo. Eu acho que é só isso que eu queria dizer para vocês.”

1. 3. Tatiana Stepatchenko.

Belo Horizonte, 27 de Outubro de 2010.

Tatiana Stepatchenko é atriz e diretora formada na The Russian Academy of Theatre Arts (GITIS), em Moscou, sob a direção de Maria Knebel (antiga aluna de Stanislavski e assistente de Michael Chekhov). Possui carreira de atriz na Rússia, Alemanha e França, onde já dirigiu diversos espetáculos. No momento atua em Moscou interpretando Fedra de Marina Tsvetaeva. Como pedagoga, dirige seminários de formação na Alemanha (em Munique, na Academia Superior de Teatro- Prinzregent Theater; e em Essen, na Universidade de Artes Folkwang) e na França (no Le Phénix Scène Nationale de Valenciennes; no Centro Dramático de Béthun e na Associação de Pesquisa das Tradições do Ator (ARTA Cartoucherie), em Vincennes), entre outros centros de formação na Europa.

Tema: *O ator-criador: vetor principal do processo de desenvolvimento da direção – análise e exemplos práticos do meu trabalho de direção*

“Começo pelo mais verdadeiro que posso dizer para vocês. Quando eu estava no

avião não imaginava que as conferências pudessem ter uma significação tão grande. E não me preparei especialmente para isso. Ontem, anteontem ouvindo os meus colegas, eu pensei: o que eu vou falar para eles? Posso falar como que eu trabalho com meus estudantes estagiários. Vejam a palavra é uma coisa muito viva...será que eles não entender? Por isso eu acho, para que a gente possa evitar desentendimentos, acho que o melhor a fazer é construir um diálogo. Unir duas psiques. Entre nós e vós. Começando o do início: tenho um tema. O ator como artista que cria o seu próprio papel. Me parece muito sério. Quando eu entrei no GITIS, na frente do GITIS tem um pequeno parque e a primeira coisa que eu vi quando eu estava fazendo o exame de admissão, foi uma quantidade enorme de cabecinhas naquele parque, e todos eles queriam entrar naquela escola. E na verdade o curso que todos queriam entrar, da Maria Knebel, tinha seis vagas para mulheres, seis vagas para homens e doze para direção. Mil vestibulandos. E de repente por esse parque a gente começa a ouvir um boato que algum dos vestibulandos que estavam tentando entrar na escola ali perto, o TAM, não passou de uma das fases e se jogou do alto de escada. Ou seja, tensão. A tensão emocional era tão forte, que a gente pensava que era como se tivesse um espírito por cima de nós que condensava toda essa tensão. Eu ficava me perguntando: “Meu Deus! O que é que eu vou fazer? Sou uma menina vinda da Sibéria, não sou filha de ninguém, não tenho família teatral, nem nada”.

Eu não sei, mas uma espécie de força me moveu para frente, e eu sem pensar em mais nada e sem tentar com nenhum outro mestre, fui direto pro curso da Knebel. Meus amigos me falavam: “você tá louca, você pirou.” Porque você não tenta um curso de interpretação com uma pessoa não tão famosa? Mas já estava muito tarde, já tinham sido escolhidos, já estava tudo resolvido. E eu estava séria e surda. O meu primeiro encontro com a Maria Knebel aconteceu no meio de uma neblina. Porque eu estava no palco e ela embaixo. Eu não lembro de absolutamente nada. Eu lembro que ela deu uma tarefa de improvisação para eu fazer no palco. Também não entendi absolutamente nada. Depois chega o assistente dela e diz: “você está na floresta. Na floresta. O palco para você é uma floresta. Faz alguma coisa, você está na floresta, improvisa.” Eu me preparei, estava com um vestido. Eu vim da floresta de verdade, eu vim da Sibéria, nós não andamos vestido na floresta. Bom, a primeira coisa que eu pensei foi: “eu preciso tirar o salto.” Aí eu tirei o salto bem rápido. Eu peguei o sapato na minha mão e entrei em cena. E eu lembro do chão, que depois foi a nossa classe, que era o chão de uma madeira meio estragada, com farpas saindo. E eu fiquei andando pelo chão velho, cheio de farpas, cheio de buraquinhos. E andei por esse espaço. Eu acabei. Ele falou “obrigada, pode ir embora.” Depois foi outro, e outro. Depois eles nos liberaram. E a gente ficou esperando. Quando você passa por uma coisa dessa você não pensa eu passei ou eu não passei. Você pensa: “nossa que porcaria que eu fiz.” Então eu estava na porta, e dois assistentes dela estavam passando com ela para ajudá-la a descer os três andares de escada. Ela já tinha mais de oitenta anos, então essa descida foi muito demorada, bem devagarzinho. E os assistentes inclusive propuseram para ela “a gente te leva no colo”, mas ela falou que não. “Enquanto eu consigo chegar sozinha até o GITIS eu vou sozinha subir a escada e descer a escada”. Na hora o assistente abre a porta e a porta vem quase na minha cara. E aí que eles vem, me tiram de trás da porta e eu vejo a Knebel na minha frente. Olhos nos olhos. Ela tinha um narigão. Um rosto muito característico parecido com um pássaro e ela olha me encarando, me aponta o dedo e diz: “Stepatchenko, eu gostei de você.” E o meu destino estava resolvido. O seu assistente me deu uma piscadinha. E eu entreguei meus documentos para fazer a matrícula no curso dela então. E eu digo para vocês que a partir desse momento minha vida mudou completamente. (nesse momento ela se emocionou)

Acho que o Mikhail (outro professor russo que também estava no evento) me entende. Bem, desculpem eu sou atriz, eu me emociono. Emoções. E depois dessa euforia toda ainda vem o primeiro dia de aula: pronto, entrei, estou dentro. O resultado de tudo isso: no decorrer de três meses expulsaram da nossa sala doze pessoas. Teve gente claro que saiu por vontade própria e teve gente que eles pediram para se retirar do curso. E eu lembro que em Setembro eu era capaz de tudo, porque eu tinha entrado. Mas no final de novembro você já sente a criatura mais baixa do mundo. “Ele” quando eu falo “eles”, para vocês saberem, são nossos mestres nossos professores, a minha sensação é que na verdade eles faziam tudo para quebrar a gente, minha sensação era de estar inteira quebrada. E quando eu sentia que não era mais capaz de absolutamente nada, que não tinha mais nenhuma esperança de fazer alguma coisa, e quando eu já pensava “graças a Deus que eles não me expulsaram”, e você se segura nessa esperança. E à ai é aonde começa como um terceiro olhar que você se volta para si mesmo. E eu então comecei a relacionar de uma outra forma comigo mesma. E acho que aqui começa o tema que eu me propus a falar para vocês, ou seja, que é que é o ator-artista, o ator-criador.

Para o ator, seu corpo é seu instrumento. E como todos os artistas, me corrijam se eu estiver errada, o ator é um artista, ele não é uma marionete com cordinhas. Ou será que é? Ou seja, o ator deve existir através das mesmas regras pelas quais existem os artistas. E cada artista, como disse Michael Chekhov, e acho que vocês leram Michael Chekhov, cada artista tem seu instrumento próprio. Existem três coisas principais: eu, meu instrumento, e a partitura musical. E para os atores, o que você tem? Eu e o meu papel. Ou seja, o que é o instrumento, é meu próprio corpo. Para encontrar esse instrumento é preciso encontrar em si uma espécie de força a distância, criar uma espécie de distanciamento de si mesmo e começar a se auto-estudar de uma outra forma. É como se fosse você, um não você e ao mesmo tempo, um outro. E esse outro, é preciso estudá-lo. É preciso estudá-lo, analisá-lo a cada segundo. E porque analisá-lo? Para que você ache um ponto crítico e para que seja possível seguir em frente, continuar. Para que a gente não fique no camarim chorando por duas horas depois de uma cena que deu errado. Eu lembro que no nosso primeiro ano de estudo, nós as meninas fazíamos isso. A gente se trancava no banheiro e chorava, se descabeleva...porque é claro que a gente achava que todos os nossos pedagogos estavam quebrando a gente. Analisar e entender como a gente faz para liquidar tudo que não é necessário e acostumar com aquelas coisas que me ajudaram naquele papel. Isso acontece no começo, isso é o que eu preciso fazer em primeiro lugar. E quando você começa a sentir seu próprio corpo você começa a sentir que seu corpo te trai. A corporeidade sobre o que falou Alexei ontem. E foi aí que eu entendi para mim mesma em que sentido eu precisava trabalhar. Decorar o texto, imitar seus ídolos mais famosos, tudo isso é muito legal. Mas no final das contas, tudo isso não trazia o êxtase criativo quanto quando a gente encontrava uma coisa que vinha de nós mesmos.

A pergunta: como resguardar essa individualidade exclusivamente sua e paralelamente começar a aprender cada vez mais coisas, adquirir experiência, e ao mesmo tempo, continuar sendo como o Alexei disse, uma folha em branco na qual vão pintar, modelar, cortar. Tem que experimentar tudo isso. Hoje eu faço Ofélia, amanhã Macbeth. Como é possível pegar toda essa energia fortíssima, da onde extrair essa energia? Eu não estou falando para vocês que é preciso aprender, que o Sistema de Stanislavski é muito importante. É claro, isso já está estabelecido, isso não está sob questão. Mas eu estou falando de uma coisa em seguida, uma outra questão, como por exemplo, recolher sedentamente, conseguir no final das contas, e depois que você adquiriu todo esse conhecimento, negar tudo que você conseguiu. Estar pronto para aprender algo novo: outra peça, outro autor. E ao mesmo tempo, continuar exclusivo e resguardar a sua individualidade. São problemas exclusivamente de atores. Eu acho que estar aberto, estudar

métodos diferentes, é necessário. Mas saber o que eu quero da minha carreira, que teatro, eu sou um ator de que teatro?

Eu trabalhei por dez anos na Alemanha, não como uma atriz russa, com o teatro alemão mesmo. Eu fui dez anos presidente do teatro de Munique. Agora eu estou em Paris, fazendo o papel principal de um espetáculo de uma língua que não é a minha. Tendo conhecido algumas outras escolas teatrais. Eu volto sempre muito a escola que eu aprendi com a Maria Knebel, que para mim é um instrumento muito forte que me ajuda a lidar com qualquer texto, com qualquer encenação. E a segunda questão, não sei se é realmente necessário falar aqui porque todos vocês estão tendo contato com essa escola de uma forma ou de outra. Com seus próprios professores”.

(Nesse momento foi aberto para perguntas)

1) A gente pode trabalhar com várias técnicas, acumular vários conhecimentos, mas é necessário ter uma referência, seria o ideal.

“Sobre isso eu acho que isso é imprescindível, durante a vida toda, o ator trabalhar sobre si mesmo. É sobre isso que Stanislavski escreve dois livros: da imprescindibilidade do ator de trabalhar a vida inteira sobre si mesmo. Porque em cada experiência nova, o mais importante é esse trabalho que acaba ficando em você”.

2) O que é ser atriz?

“Parece muito comum. Eu acabei de ler um livro do Peter Brook que ele começa se perguntando: o que é o teatro? E ele responde: “ bom, em primeiro lugar, é a vida. Organizada de alguma forma. O que é ser atriz? Bom, para mim pessoalmente, como é que eu me sinto. Tenho 46 anos, passei por situações durante a minha vida e passei por dificuldades muito grandes, e sempre me pergunto: eu preciso continuar? E a resposta vem sempre na minha orelha: “sim, continue, você é um soldado de um exército”. Eu acho que quando você sente isso, nascem nas suas costas asas, ou seja, você não tem limite. Viver essa vida tão livremente, tão abertamente, você pode apenas se você trabalha nessa profissão. Em nenhuma outra profissão. E eu ainda adiciono a sua pergunta eu acho de que o fato de hoje em dia, a seguinte pergunta: existe ou não existe talento? Talento é suficiente para criar um ator ou não? Ou é uma profissão que pode ser completamente aprendida? Eu respondo diretamente essa pergunta: existe talento sim. E a escolha dos soldados que vão fazer parte desse exército tem que ser muito rigorosa, através desse princípio, se você sente dentro de si essa imprescindibilidade, de que se eu não for trabalhar com isso, como se tivesse uma bomba dentro de si. Mas se você sente que é capaz de trabalhar com uma outra profissão, então é melhor ir para ela”.

3) Ela falou que talvez numa vida toda, você nunca tenha um encontro com um diretor (o seu diretor ideal) e que no teatro francês os atores ficam passando de mão em mão e que a escola russa tem um raiz forte na sua formação, então porque ela não está em Moscou e se ela procura ainda esse diretor?

“Claro, eu falei sempre a partir da minha experiência pessoal. Hoje em dia a situação mudou radicalmente em comparação com o que a gente tinha há 20 anos atrás, mas é claro a gente tem que comparar. Eu voltei para o palco russo há uns três anos atrás. Eu interpretei a Fedra, não a do Racine, uma outra. É o teatro de grupo. Interpreto em outro centro em Paris. Interpreto dois papéis hoje em dia em Moscou. Ou seja, eu voltei para aquele meio. Todo mês interpreto papéis em Moscou. Volto para Paris. Interpreto em Paris. Eu sou capaz de ver todas essas mudanças, e mesmo com todas essas insuficiências, eu acho que na Rússia o que sobrou foi a memória. Pode ser que em Moscou essa forma de fazer teatro em grupo não exista, mas as memórias acabam ficando lá, a história é capaz de falar por si mesma. Na França, essa história não existe. E por isso existe esperança que em Moscou alguma hora se retorne esse teatro”.

4) Mas você busca isso ainda , o teatro de companhia?

“É claro, o teatro é uma coisa coletiva. O teatro deve ser coletivo e qualquer ator tende a buscar isso inconscientemente ou conscientemente, ele quer encontrar sua família, seu grupo, sempre”.

5) No início ela diz que todo ator é um artista, depois ela diz que é necessário que o ator se distancie dele mesmo, e se reconheça, se aprenda. Aí eu pergunto, o ator é títere dele mesmo? Se ela acha que sim, como é que ela relaciona isso com Stanislavski e Brecht?

“É como se você tivesse me perguntado agora: que tipo de música você gosta? Jazz, contemporâneo? E eu respondo: a música boa. Sobre a questão do títere. Charles Chaplin, por exemplo, durante sua vida toda ele interpretou um único personagem, ele encontrou uma maneira e internamente isso o agradava, e mesmo assim, sempre ele fazendo o mesmo personagem, ele é único. Não existe um segundo Chaplin. Não sei. Se você escutar a si mesmo, se essas mudanças causadas por você em você mesmo causam algum tipo de prazer, adquirir uma espécie de conhecimento escondido no conhecido, o risco, o desejo de se colocar em posição de risco, é impossível de se tornar marionete de si mesmo. O diretor que está diante de você é capaz de ver a sua individualidade, e vai conversar com você como uma personalidade, e não como uma marionete que deve somente cumprir funções em cena”.

6) A senhora trabalhou com a Knebel, que por sua vez trabalhou com Stanislavski, quando ele estava elaborando o método das ações físicas.

“Bom, vou falar direto. Eu não trabalhei com a Knebel. Eu encostei na personalidade dela durante um ano, depois ela morreu. Nossa classe foi a última sala com que ela trabalhou, nós a enterramos. Ou seja, eu não tive a felicidade de ser uma atriz da Knebel.”.

Mas a senhora se considera uma atriz da tradição da escola russa...

“Sim, eu sou russa. E não posso fugir disso. Isso é como uma árvore, são minhas raízes”.

Então eu gostaria que você falasse sobre as ações psico-físicas, gostaria de saber como a sua escola trabalha essa questão na formação do ator, se tem uma separação entre a psique e o físico.

“Eu falo tudo como atriz, não existe tal separação e em todos os países que eu passo, eu sempre sou perguntada isso de forma tão séria, e muitos já fizeram essa pergunta e essa resposta é sempre a negativa...como é que é possível extrair a essência do seu próprio corpo? É o caminho é a natureza, não é possível, é anti-natural. Ontem eu falei para o pessoal que está na minha oficina: imaginem só uma garrafa de vinho muito refinada, muito cara, muito bom. Se você quer beber esse vinho, você precisa de um copo, ou de uma taça. Você pode colocar num copo velho, numa taça de cristal, mas de qualquer jeito, você sempre vai precisar de um recipiente para que você seja capaz de sentir todo sabor desse vinho”.

7) Eu gostaria que ela retomasse um aspecto: com relação ao talento e a aprendizagem.

Num primeiro momento ela fala sobre o trabalho do ator sobre si mesmo, num segundo momento ela levanta a questão se o talento seria suficiente ou se é uma profissão que pode ser totalmente aprendida. Aí ela coloca o talento como uma distinção. Então me parece que são três distinções: o trabalho sobre si mesmo, talento como distinção e a escolha de um caminho, que eu vou chamar de vocação. Aí vem a minha pergunta: como esses três aspectos se relacionam no trabalho dela como pedagoga, na formação dos atores.

“Veja só, o talento é o ponto de partida sobre o qual sem ele, você não consegue fazer absolutamente nada. Ok, mas na hora que você vê que ele existe, é preciso esquecê-lo. E trabalhar com ações concretas. Noventa e nove por cento é trabalho, um por cento é talento. Mas se esse um por cento não existe, já não é cem por cento, já não existe o todo. Não é possível fazer nada sem isso. Como eu trabalho com isso? Eu lhe digo o seguinte: se eu tenho diante de mim uma pessoa

que me estimula enquanto ator, como personalidade, eu tento descobrir os segredos mais escondidos dentro dele, que vem dentro do subconsciente dele, qualidades que ele possui que pode ser que ele mesmo nem desconfie que tem. Uma espécie de força extraída dele que pertence somente a ele. E dizer para ele: essas são as suas armas e você deve conhecê-las. Ou seja, para mim a individualidade tem um papel muito significativo, eu encaro ela como sendo muito importante para o trabalho com o ator. Como é que uma coisa dramática ou trágica pode se contentar a se fundir ao mediano”.

8) Eu gostaria de saber quando que para ela a gente deixa de ser um jovem ator para dar um passo a mais e o que é permitido para um jovem ator que não é mais permitido para o profissional?

“Você nunca deve deixar de ser um jovem ator. Brincadeira. É quando o ator sente a força necessária para se desligar de seu mestre, é uma necessidade interna que deve ser sentida. É necessário se desligar dos mestres. Mas não, continue estudando. Na França, gosta-se muito de se fazer seminários. Tem uma grande quantidade de workshops. E num workshop tem uma organização muito boa teatral. Eu encontrei um ator do teatro de kabuki. Eu fiz um estágio na escola de kabuki. E esse ator tinha 72 anos, e ele estava estudando. Ele merece toda minha reverência, ele não era nem um pouquinho pior do que os outros”.

9) É uma tarefa árdua e deliciosa, você preparar a sua página branca, e eu gostaria de saber se ela tem alguma prática que ela sempre utiliza na vida dela de atriz para preparar a página dela em branco.

“Você fala que é uma tarefa muito prazerosa, é claro, se ela acontece, ela é muito prazerosa. E quanto mais você é capaz de aumentar esses espaço interno, quanto mais você conseguir limpar esse espaço interno, mais você vai ter sucesso. Mas no sentido do problema. Se eu me encontro num beco sem saída, num momento em que nada me ajuda, nem meus colegas, nem o trabalho sobre si mesmo, nem o diretor, nada dá certo. E ninguém consegue entender porque não funciona. Eu pego e volto as minhas fontes, volto à escola, ao meu aprendizado na escola. Esquecer meu próprio ego, como na escola. O que é que você quer, de onde você veio, porque é que você veio parar nessa cena, para onde você vai, para que eu possa entender o meu desejo ali naquela cena, o meu querer. Ou seja, o que é que eu quero com essa cena, o que é que meu parceiro quer e o que é que eu faço em relação a ele. Sempre, sempre o parceiro. O Michael Chekhov disse que tem três maneiras de se interpretar: interpretar para o público, para si mesmo e agir sobre o parceiro. Apenas a terceira forma pode te dar algum prazer em cena. Em geral, toda escola russa é construída em cima disso. O parceiro é uma fonte de estímulos inacabável,

você pode acabar, mas o parceiro, o parceiro nunca termina. E mesmo juntos, você e o parceiro podem se perder, pode não dar certo, mas vocês estão juntos e no fim vão ser vitoriosos”.

10) Você poderia falar um pouco sobre seu cotidiano na aprendizagem, em sala de aula, utilizando essa ideia de ator-criador e depois, como sendo diretora propõe exercícios para esse ator-criador.

“É uma pergunta muito ampla. A aula tem uma lógica muito simples e cada dia era diferente. Mas é claro, tem uma base. Em primeiro lugar, nós preparamos a si mesmos para que possamos entrar em contato com o material. E isso é uma disciplina séria, é como um treinamento, mas é claro que esse treinamento pode variar dependendo do material que a gente se propor a trabalhar depois. E o treinamento você entende que é um treinamento pesado fisicamente, mas é um treinamento da corporeidade e não somente dos ossos. Ou seja, preparar o seu aparato para trabalhar com o tema com o qual você vai trabalhar em seguida como ator. Ou seja, fazer com que esse tema ressoe no

seu corpo, como uma música. E depois nós lentamente vamos começando a trabalhar com o material autoral”.

11) Pensando que ela tem essa tradição com os mestres dela a utilização do texto. Eu queria saber se ela pensa como uma possibilidade utilizar esse vocabulário dela na criação de uma peça que não tivesse como princípio a utilização do texto dramático, pensando nisso do ator buscar o novo.

“É trabalho com texto do mesmo jeito, de qualquer maneira, se você vai criar, vai ter um texto no final, é dramaturgia também. Tanto faz dramaturgia clássica ou contemporânea, ou criada pelo grupo. É dramaturgia e eu preciso que ela seja analisada, que ela seja criada”.

É porque na oficina a gente parte muito da análise do texto escrito para criação.

“É claro, quando se trabalha com texto é imprescindível entender o que o autor propõe em primeiro lugar. O que está incluído, a mensagem do autor em primeiro lugar. Muito obrigada”!

1. 4. Mikhail Chumachenko

Belo Horizonte, 27 de Outubro de 2010.

Mikhail Chumachenko formou-se na The Russian Academy of Theatre Arts (GITIS), em Moscou, em 1989. A partir de 1990, tornou-se professor do departamento de direção e gerenciamento de estágios. Dirigiu mais de 40 espetáculos na Rússia e em outros países como França, Inglaterra, Estônia, Lituânia e Alemanha. Em 1990, recebeu o prêmio de melhor espetáculo em Moscou com “Anomaly”. Atualmente, é presidente da Associação de Estudantes de Teatro da Rússia e organizador do seminário “Stanislavski”.

Tema: *A doutrina e o ensinamento de Stanislavski hoje*

“Bom dia! Eu me chamo Mikhail Chumachenko e trabalho no GITIS, dando aulas de arte de ator e direção. De início, gostaria de combinar algumas regras: não é uma palestra o que eu vou dar, é uma conversa, com algumas observações. O tema que foi me proposto é “A doutrina e o ensinamento de Stanislavski hoje”. Podemos continuar falando sobre esse assunto por cerca de dez anos e não chegar a nenhuma conclusão. Mais ainda, a minha vida própria, me fez me deparar com o nome de Stanislavski de uma maneira bastante difícil e estressante. A primeira vez quando eu estava fazendo vestibular no GITIS, no mesmo curso da Tatiana, mas eu estudei no curso de diretores e ela no de atores. E para ser sincero, a tentativa de ler o livro de Stanislavski “O trabalho do ator sobre si mesmo” (que em português conhecemos como “A preparação do ator”) provocava em mim até uma certa raiva, e por outro lado, a completa incompreensão. Porque eu quando ingressei no GITIS, eu já era um Doutor em Física e Matemática, e gostava de precisão. Eu queria encontrar nesse livro as receitas normais de trabalho. No entanto, quanto mais eu lia, mais eu me confundia. E no fim das contas, quando eu me achava completamente confundido, no capítulo 16, que fala sobre o subconsciente na arte o ator, me deparei com a frase do Stanislavski: “tudo que foi escrito antes é importante, mas não é isso que é o mais importante”. Aí eu fechei o livro e pensei, não, eu nunca vou fazer isso...mas depois eu tive que voltar e ler ele todo. Enquanto eu estudava cheguei até a encenação da minha peça de formatura. Meus professores me explicavam: “um pequeno elemento dentro da Análise Ativa, que pressupõe que nós, trabalhando num texto e o analisando, na hora, verificamos isso no palco com nossas próprias palavras, com atitudes e tendo absoluta certeza nisso”.

Eu vim de um teatro dramático de uma cidade muito pequena da Rússia, preparar a minha encenação para completar a minha formação, *As aventuras de Pinóquio*, do italiano Carlo Collodi. O grupo de atores sentou, jovens atores. O conto era encenado na parte da manhã, e os

atores não gostam muito disso. Nesse grupo, havia duas atrizes mais velhas, de cerca de 40 anos, e eu comecei a minha primeira fala formulando assim: “Como diz Stanislavski...”, mas nesse uma das atrizes se levantou e disse: “Deixe Stanislavski em paz, nossa vida já é muito difícil. Por favor, não diz aonde eu tenho que ficar e o que eu tenho que falar”. Assim foi meu segundo encontro com Stanislavski.

O terceiro aconteceu quando eu cheguei no Brasil e minha tradutora traduziu o tema da minha palestra. Faz três dias e quatro noites que eu estou me preparando. É muito importante para mim, se vocês me permitirem fazer isso, num determinado momento quando vocês estiverem fazendo uma pergunta, vou falar assim: “eu não sei”. Realmente eu não sei muitas coisas. Infelizmente isso acontece com o movimento dentro do teatro cada vez mais e mais. No fim das nossas conversas, eu posso ficar falando sobre o que me preocupa no teatro hoje em dia, se vocês quiserem, é claro. Mas enquanto nós falamos sobre o Sistema de Stanislavski, e tentamos entender o que é isso, e como é isso hoje, podemos usar o termo técnico “muito preciso”.

Por um lado, o Sistema são livros, volumes de trabalhos de Stanislavski. São reeditados na Rússia constantemente, praticamente todo ano esses livros são editados, desaparecem imediatamente das livrarias, e aí eles precisam editar tudo novamente. Então, isso significa que esses livros interessam a alguém, não é uma coleção para ficar na prateleira. Por outro lado, os livros, em estados puros, não são o suficiente. A conversa sobre o Sistema de Stanislavski está ligada a quatro Escolas de Moscou. Conhecendo o quadro delas, eu posso dizer que o sistema de ensino no centro da Rússia, há quatro escolas teatrais que existem junto aos seus teatros, onde os professores são atores ou diretores desses teatros. Às vezes, até pode ter um professor convidado, mas a princípio as escolas, preferem seus próprios atores ou diretores, elas são bastante fechadas. Primeiro a escola junto ao teatro de Vakhtângov, onde trabalha o presente professor Andrey Shchukin. Junto ao Teatro de Arte de Moscou, existe a escola Estúdio de Teatro de Arte de Moscou. Junto ao Teatro de Mali, a Escola de um grande ator russo. E a quarta escola superior é GITIS, esse nome é como um carimbo que prova que você estudou nessa escola. Mas ela começou a partir da escola filarmônica fundada por N. Dantchenko.

O programa da academia do GITIS é de quatro anos para atores e cinco para diretores. Consiste em dois grandes blocos. O primeiro bloco é sobre assuntos de ciências humanas – história das artes plásticas, do teatro russo, filosofia etc...O outro bloco, que se chama, “o bloco especial de disciplinas”, inclui para atores: a arte do ator, voz, movimento cênico, canto, esgrima, maquiagem. Os diretores, além disso tem trabalho com composição, cenografia, coreógrafo e os princípios de direção. A faculdade de direção é feita a partir de oficinas, é um sistema ideal. Pressupondo que todos os pedagogos das disciplinas estão interligados. Tem todo processo de ensino, pressupõe a presença de pedagogos em todas as provas e exames. Pressupõe que todos os professores estão presentes em todas as aulas e em todas as provas e estão se comunicando. O tempo todo eu estou me justificando. É uma situação ideal. Porque a situação que não é perfeita ideal, que todas as matérias são isoladas. E mais ainda, se preparamos uma peça numa situação que não é ideal, podemos dizer: temos agora a esgrima. Aí eu digo: não, não, depois. Você pode explicar para o pedagogo que vocês não vão aparecer na aula de esgrima. Mas isso não é uma situação ideal. Quero acreditar que isso vai acontecer cada vez menos.

Em geral, o idealismo teatral russo é uma qualidade mais bela que existe no teatro. Celebraremos a frase de Gogol, que diz que “o teatro é uma cátedra, onde o ator se coloca num púlpito e pode dizer ao público muita coisa boa, bondosa”. Fica mais fácil de entender que esse teatro idealista é um sonho, e esse sonho em determinados segundos, torna-se real. Principalmente

para espectadores. Um ano, cinco, seis, quando todos os olhares estão voltados a esse teatro. Todas essas quatro escolas se apóiam no Sistema de Stanislavski. Na faculdade de direção, a aprendizagem é bem mais complexa. Em GITIS há 8 faculdades: de atores, de conhecimento sobre o teatro, de produção, de atores para musicais, que prepara professores de dança, de direção. Dentro de uma oficina tem dois grupos: atores e diretores. Diretores e atores trabalham juntos nas aulas de arte de atuar. Depois os diretores têm um período de tempo quando eles trabalham com um mestre e depois um período quando eles trabalham e ensaiam com atores. Esse sistema foi criado durante muitos e muitos anos, tem momentos bastante complexos. Por exemplo, em determinada etapa, às vezes atores e diretores, não conhecem a situação da mesma maneira. Ou igualmente não estão prontos. No entanto, o diretor tem que chegar nos atores e começar a trabalhar. Se o grupo possui um ator muito bom, ele pode oprimir o diretor, fazendo-o com que ele o siga. E esse processo a cada ano acontece de um jeito diferente.

O que é tem de bom numa escola que existe junto a um teatro? Os melhores dessas escolas entram nesses teatros. Nesse ponto de vista, o estudo se torna mais difícil. Não há nenhuma conexão direta entre o curso e o teatro. Terminando a faculdade, os atores têm de se mostrar aos teatros. Eles chegam e mostram seus episódios e são escolhidos ou não. Dessa maneira, pode ser definido o nível da oficina que eles fizeram.

O teatro em Moscou é muito difícil de se criar, embora cada curso se deseje muito se tornar uma peça. Mas há um pequeno grupo de escolhidos que consegue fazer isso. E se isso dava certo, criava-se uma espécie de referência para os outros estudantes por muitos anos. Ao estudar na Universidade, eu vi como foi criado a escola de teatro dramático de Anatoli Vasiliev. Assim como ele viu como foi criada outras oficinas, agora surgiu outro estúdio. Cada um desses nomes é um ponto alto do teatro russo no século XX. Exatamente esses pontos altos determinam o desenvolvimento do teatro. Nós temos uma corrente social, o Facebook russo, que tem uma página dedicada aos espetáculos, vocês podem entrar em contato com pessoas que ficam muito longe de vocês, e vocês podem ver em vídeo, em gravação, assistir essas peças que vocês fizeram. E isso para os estudantes de teatro, teatros criados juntos às Universidades, trabalhar um trabalho de ator, isso não é o principal. Essas peças se tornam uma espécie de estrela guiana vida deles.

Assim crescia eu mesmo, o nível da minha ignorância é indescritível. Mais ainda, meus pais não gostavam que eu estudasse teatro porque eles achavam que eu não ia ter futuro fazendo isso. Ao contrário da física, que eu estudei antes. Por isso acontece que eu entrei no GITIS praticamente por acaso. No momento quando eu estava defendendo a minha tese de doutorado. Minha ignorância era tal, que eu não sabia que a Maria Knebel se chamava Maria. Sabia somente o sobrenome dela, que em língua russa, pode ser homem ou mulher. Eu cheguei no GITIS falando que eu queria fazer um curso com Knebel como se fosse um professor homem. Eu vi pela primeira Knebel quando eu já havia ingressado no GITIS. E para falar a verdade, fiquei decepcionado. Ela já tinha 87 anos, e era realmente de fato uma pessoa muito idosa. E eu me assustei, pensei que eu precisava estudar com alguém jovem. Os melhores e mais famosos diretores andavam pela faculdade como se eles tivessem uma áurea sob eles, ninguém tinha coragem de se aproximar deles. E eu entendi que eu tinha caído numa armadilha, que eu precisava fugir. Aí veio a primeira aula e nesse momento eu comecei *(nesse momento a gravação é interrompida por alguns minutos)*

O espetáculo quando os atores estão no palco, é a introdução daquela quarta dimensão, o espaço mais o tempo. Eu me interessei muito por entender de forma muito precisa o que é o teatro. Eu não concordava com essas fórmulas, teatro é vida. O mais importante do teatro é o homem. O

teatro é feito para o homem e é sobre o homem. Eu fiquei feliz, é claro. Mas depois, começou tudo ruir.

Eu comecei a me interessar por aquilo que a Tatiana se interessava, comecei a me perguntar: “quem é o ator?” Aí eles explicaram muito bem explicado. Nós estamos numa escola e uma escola não cria talentos. O talento vem de Deus. Aí, eu disse: “e a escola faz o quê?”. Aí eles disseram que 95% é de trabalho, de vontade, de vontade criativa. É algo que eu tento entender para mim mesmo durante 30 anos. E os outros 5%, talento? Não, não. 5% de sorte. Exatamente por isso quando os pais dos meus alunos vem e me falam: “a nossa filha quer se tornar atriz”. Aí eu sempre falo: “se vocês conseguirem convencê-la a não fazer isso, então tentem. Mas se vocês não conseguirem, então se afastem, esperem e chorem.” Porque o desejo de entender foi levado quase que até a idiotice, imagino como eu ofendia, insultava. Além dos estudantes, eu já tinha experiência de trabalhar como professor no Departamento de Física, e usava terno e gravata. Eu causava uma péssima impressão. Mas eu continuava persistentemente fazendo perguntas. Assim que eu ouvia uma resposta bem estruturada, eu me sentia muito bem. O diretor é um homem que tem três funções: organizar, ser um espelho para o ator e a terceira função, ele é pedagogo. Mas para mim, claro, era muito mais interessante essa primeira função, de organizador. A cada trabalho meu, alguma coisa caía, explodia, de repente as lâmpadas que deveriam ligar juntas, não ligavam. Mas mesmo assim eu consegui escapar do triste destino de ser expulso do GITIS nos primeiros três meses. Assim eu floresci até os 6 meses de curso. Então me chamaram para uma sala isolada e o professor me disse: “por favor, pode voltar para sua física”. Eu perguntei porque, pois provavelmente eu não tinha para onde voltar, eu briguei com todos lá. Eles achavam que eu ia voltar para lá e me tornar alguém importante, mas simplesmente eu tinha ido embora de lá. Ninguém estava esperando por mim lá. Naquele momento, eu não podia nem dizer que eu queria ser um diretor, eu só queria poder ficar. Por favor, esperem! Eu vou consertar tudo o que eu puder! Aí, o professor respondeu com uma frase que talvez seja algo mais importante que eu já ouvi em toda minha vida: “você não gosta de atores”. Aí eu disse: “Mas como eu posso amá-los? O que eu tenho que fazer para isso?” Aí alguém me ajudou. Eles disseram para eu preparar uma cena onde tivesse duas cadeiras, dois atores e nada mais, e que isso fosse interessante. Eu não conseguia entender como as pessoas podem ser interessantes.

Agora eu vou falar sobre aquilo que eu não sei. A vida dentro de um teatro se constrói de tal forma, eu estou ensinando hoje bastante...mas eu tenho uma pergunta que eu não sei a resposta. Quando um espetáculo faz sucesso, então não há pergunta, todos estão felizes, está tudo ótimo. Mas o que é mais importante? Que os espectadores gostem do espetáculo ou é mais importante que o ator depois da peça chegue até você e diga obrigada. Quando ele diz “obrigada”, eu entendo que não houve uma conexão com a plateia. Temo que na próxima a apresentação, o espectador não vai se interessar. E depois de 10, ele vai se apresentar praticamente num teatro vazio. Não sei se ele vai me odiar, não faço ideia.

Hoje eu devo dizer para um jovem que está começando a trabalhar com essa profissão, porque eu tenho muito medo de mentir para ele durante quatro anos, contando sobre o fabuloso teatro em qual provavelmente por falta de sorte ou por algum outro motivo ele não vai entrar. Talvez desde o início eu vou mentir para ele, pois aqui há um perigo: de matar algo muito vivo dentro dele. Frequentemente eu não sei o que fazer com perguntas que me fazem porque não consigo responder com precisão, e sem isso eu tenho a sensação de que eu enganei um pouco essa pessoa. Como estamos falando sobre o Sistema de Stanislavski hoje e estamos falando sobre verdade e verossimilhança, então como podemos definir essa verdade? Porque para um isso é verdade e para outro isso é verossimilhança. Antes eu nunca acreditei na frase que a encenação de

ontem pode ser muito diferente do espetáculo de hoje, que ontem foi horrível e que hoje foi maravilhoso. Mas eu encontrei com uma pessoa que assistiu a uma mesma peça que eu, no entanto, num dia diferente, nós não conseguimos encontrar nenhum ponto em comum. Eu precisei de muitos anos para entender o que os professores de GITIS tentavam dizer. Porque havia um pequeno problema: se você está estudando na sua oficina, você tem grandes dificuldades de entrar na outra. Por isso os estudantes do mundo inteiro são muito parecidos. Eu me escondia nos bastidores para ouvir um pedagogo de uma outra oficina. Eu escutei uma frase que um grande diretor russo disse: “quando vocês entram no GITIS, vocês estão bem felizes. Durante três anos, vão assistir a uns 10 espetáculos maravilhosos, entre vocês a princípio pode ser que exista uma pessoa marcada por Deus, e talvez ele vai conseguir ver em 3 anos, 20 espetáculos maravilhosos. Mas para isso, ele tem que ir ao teatro todo santo dia.” Aí eu pensei: “nossa como é pouco!”. Mas agora eu entendo que 10 ou 20 espetáculos me mantêm com os pés no chão.

Eu sempre faço uma pergunta para mim mesmo de como surgiu a direção, eu sei a resposta para essa pergunta. Porque tinha o ator principal, ele posicionava os outros atores. Talvez ele escolhia o pior ator e dizia: “fique lá sentado e olhe para uma e outra versão e escolha qual é a melhor”. A direção então surgiu quando isso precisou de um certo tempo. Quando uma pessoa fala uma coisa, pensa outra, faz ainda outra coisa e sente uma quarta coisa, precisou-se de uma outra pessoa que unisse tudo isso numa coisa só. Aí nós entendemos porque na época do Tchekhov e Ibsen é que surgiu a direção. Mesmo assim o mais importante do teatro é o homem. E concluindo nossa conversa agora, para ser completamente honesto, o que me preocupa hoje é o trabalho. Trabalho com exercícios, com jovens. Eu discordo de que um jovem se torna ator quando está pronto para se distanciar de seu mestre, ele se torna ator quando ele chega no curso. Eles não têm experiência, mas quando meu mestre diz que eu estudo aqui, então pronto. Quem vai definir quem é experiente e quem não é? O que me interessa é como fazer com que de um exercício, de um treinamento, mude para uma peça, tenha uma forma, sem o ator se dar conta dessa mudança. Porque o mais difícil para um ator, na minha opinião, é aquele segundo quando há uma pessoa em sua frente e diz: “pode subir no palco e começar!”. É quase a mesma situação que eu me encontro nesse momento.

Agora, concluindo a nossa conversa, faz muito tempo, eu fiquei sabendo de duas notícias que para mim tem uma relação direta com direção. Uma é triste. Existe o grande multiplicador, chama-se Yuri, um russo famoso no mundo inteiro, ele tem desenhos conhecidos no mundo inteiro. Ele tem um desenho chamado “O conto dos contos”. Ele veio para encontrar-se no GITIS com os alunos e eu já era professor de lá. Então uma aluna perguntou de onde vinham os olhos maravilhosos do lobo que ele havia desenhado. Aí ele responde que havia procurado por esses olhos durante muito tempo, depois viu um filhote de gato que havia afogado e que sobreviveu por pouco. Os olhos desse gatinho estão nesse desenho e eu desenhei esses olhos. Eu contei a vocês sobre isso porque acho que aquilo que estamos fazendo é uma coisa muito difícil. A segunda notícia é o seguinte, eu era estudante do primeiro ano e fui ao encontro no TAM, de um grande ator e diretor e lembro disso para toda minha vida, na época que ele era estudante do primeiro ano. Ele subiu no palco, era alto, bonito, grisalho, forte. E na plateia estavam todos os grandes nomes do teatro de Moscou. Esse meu colega começou sua palestra dizendo que estamos num país que é um lugar aonde se sabe não menos, mas talvez mais do que em outros lugares sobre teatro, mas ele está pronto para responder qualquer pergunta. Então um professor que estava na primeira fila fez um pergunta, o que estava na segunda também, até chegar na última fileira quando uma menina, do primeiro ano, que não deveria estar lá, mas estava, disse que tinha uma pergunta, e fez: “o que é mais importante num ator?”, e ele respondeu “sinceridade”.

1. 5. Jurij Alschitz

Belo Horizonte, 28 de Outubro de 2010.

Jurij Alschitz foi aluno em Moscou do professor J. Malkovsky, um dos discípulos de Stanislavski. Formou-se com K. Budkevich e Anatoli Vasiliev na The Russian Academy of Theatre Arts (GITIS), onde foi professor. Dirigiu numerosos espetáculos nas principais cidades da antiga União Soviética, participou da fundação da School of Dramatic Art - Anatoli Vasiliev, onde aprofundou seu próprio método de treinamento. Desde 1992 leciona em universidades e escolas da Europa, América do Sul e do Norte. Em 1994, criou a Associação Européia para Teatro Cultura - EATC. É diretor artístico do AKTZENT Centro de Pesquisa de Teatro Educação e Treinamento, que faz parte do Instituto Internacional de Teatro – UNESCO (Berlim). Fundou e é diretor do Festival Internacional de Treinamento do Ator – METHODIKA e é autor de diversas publicações sobre o teatro.

Tema: *O caminho do treinamento à cena e da cena ao treinamento*

“É preciso que haja uma troca. Por exemplo, eu estava na primeira palestra e vocês fizeram uma pergunta a um colega meu, meu pedagogo e muito respeitado, Anatoli Vasiliev, que me colocou num estado de choque. Eu vou repetir agora: “como lutar com a rotina da escola russa de teatro?”. E eu tive muitas perguntas para essa pergunta. Primeiro sobre a palavra rotina. Eu sempre tive medo que as pessoas me enquadrassem dentro daquelas pessoas que estão presas na rotina. E quanto mais eu soube de teatro, o meu medo ia aumentando. Eu queria saber o que vocês querem dizer quando falam em rotina. O que vocês julgam ser rotina hoje continuará a ser rotina amanhã? O que é a rotina? Myerhold ou o que? Há 100 anos atrás? O que é a rotina? Será que não acontece que de noite vocês tem uma ideia que parece genial, mas no outro dia vocês acordam e ela já é uma rotina? De qual rotina vocês estão falando? Porque dizer ao redor de mim está a rotina? E dentro de vocês? Esse é o problema. A rotina está dentro de nós, e isso todos os dias. É com isso que a gente tem que contar. Não é preciso lutar contra rotina no teatro, o teatro não é feito para isso, para ocupar-se com luta. Na rua tudo bem, mas o teatro não é para luta.

O nome do meu pai era Lion. Lembram-se do monólogo de um dos personagens da Gaivota, que diz: “Mãe, mamãe, teatro, mãe.” E depois vem uma réplica sobre o pai que diz que ele era um ator de uma província. Essa réplica sempre me chamou bastante a atenção, pois ela diz de um pai que trabalhou, que não se tornou um grande ator, pouco se fala sobre ele. Então, meu pai nunca esteve no Brasil, se ele estivesse vivo hoje ele teria 100 anos. Ele era um cenógrafo. Vocês talvez não conheçam mas nós tivemos grandes cenógrafos que escreveram livros e neles citavam sobre como seus pais influenciavam em seus trabalhos. Meu pai nunca se ocupou muito com isso. Eu me lembro de uma época que eu era muito pequeno e dormia junto com meus pais. E às vezes eu acordava muito cedo. O pai estava lá deitado, não estava dormindo, estava construindo alguma coisa com as mãos. E essa sensação que eu tinha do pai que construía às 5, 6 horas da manhã, que construía alguma coisa. O teatro era bem comum, de província. Todas as ideias do meu pai eram utilizadas em 2 %. Ele sofria muito, mas ele nunca lutou. Ele sempre saía disso.

Antes de entrar para estudar na Universidade, eu entrei num grupo que fazia teatro infantil. Lá eu fazia o papel de jacaré, de gato, ou seja, eu me aproximava da grande arte. Nós tínhamos um diretor jovem e profissional. E tínhamos atores jovens e lutávamos! E eu pensava que estava no cerne do teatro, eu pensava: “isso é teatro!” “Nós somos poucos agora, mas nós venceremos e seremos mais e então, será a felicidade!” “Mas para que merda essa briga?” Eu me lembrei disso porque ao contar isso para meu pai, ele me disse: você pode até vencer a briga, mas

teatro é para isso?” Eu acho que não é preciso lutar pelo teatro, é preciso fazê-lo. Aquilo que parece rotina, amanhã pode revelar-se verdade. E aquilo que parece verdade hoje, amanhã pode revelar-se rotina. Façam o seu teatro. Entendam o que é isso e trabalhem todo dia. Se alguém gosta ou não, cumpram a sua missão. E não precisa de mais nada. Os outros que decidam o que é rotina e o que não é. Tudo é muito simples, por isso não é preciso lutar. Não é preciso colocar etiquetas dizendo quem é rotineiro e quem não é. Sejam sábios no teatro e isso também pode ocorrer. Tentem chegar a isso por meio da consciência do que é o teatro para vocês. Se essa tarefa tiver objetivos elevados, então enquanto vocês estiverem se movendo em direção a ela, vocês nunca irão se arranhar. Tudo depende do motivo pelo qual você está se movendo, isso é o importante. Bom, eu penso assim.

Sobre o que eu deveria falar hoje? Todos tiveram uma pergunta, mas eu não tive, ou talvez eu não a tenha lido. Mas isso é o menos importante, porque eu sempre faço perguntas eu mesmo e sempre fico satisfeita com elas. Eu faço treinamentos e gosto muito disso, pois penso que isso é útil e necessário. Eu amo esse caminho e fui colocado nele por Vasiliev. Há uns 20 atrás, ele me chamou e disse: “Jury, agora você vai se ocupar com pedagogia”. Eu não sabia porque ele havia me escolhido para isso, mas eu sempre acreditei nele. Sempre tratei com muito respeito as tarefas que ele me dava, mesmo sem entendê-la. E então comecei a pensar seriamente na tarefa que ele havia me proposto. Estudei muitos materiais, fiz alguns cursos. Importava literatura sobre o que se fazia no México, no Canadá. Eu não sabia outras línguas sem ser o russo. Então, um dia o Anatoli me chamou novamente: “Jury, você está louco? Veio uma conta de 130.000 rublos para pagar traduções do inglês para o russo!”. Então eu respondi: “Mas você me falou para estudar pedagogia?” E ele me respondeu: “Sim, isso é sério.” Então houve um grande escândalo, mas nós pagamos tudo. Eu até hoje cumpro essa tarefa, apesar de nós já não trabalharmos mais juntos.

Nessa trajetória, houve um dia então, que eu saí do teatro do GITIS. Isso não foi fácil, pois o teatro era como uma casa para mim. Isso não é a mesma coisa como a que acontece frequentemente no Ocidente, que você troca de um teatro para o outro. Isso é uma casa, é uma parte da vida, não simples. Mas quando eu saí, meu mestre me disse que a porta estaria sempre aberta para mim. Isso é muito bom: quando você parte de uma casa e ninguém fecha a porta atrás de você. Eu acho que nem houve mais casos assim nesse teatro. Meu mestre nunca deixou outras pessoas saírem tão facilmente. Então eu fui para Europa trabalhar. Eu não tinha domínio de nenhuma língua, mas eu tinha convites para trabalhos. Minha primeira escola foi em Hamburgo, na Alemanha. Depois teve uma escola na Itália que eu também dava aulas. Eu morava em Berlim e à noite sempre estava viajando para algum outro lugar. Sem dominar as línguas, ao tentar fazer análise de Tchekhov, Dostoiévski, Platão...isso é como um balbuciar de uma criança. E aí quando você entende que você está muito limitado pela língua, então a criatividade se fecha, não vem nenhum pensamento. Aí, eu pensei: “bom, por enquanto, não direi nada aos meus alunos”. E aí nos trens, no caminho de uma cidade para outra, eu inventava os exercícios. Inventava exercícios que pudessem transmitir o máximo possível. Simples, depois mais complexos. E que se relacionassem ao conteúdo, ao estilo, a estrutura, a composição. Eu tentava transmitir os meus conhecimentos numa outra língua. Esses anos formaram para mim uma certa metodologia de trabalho. Quando eu então comecei a dominar um pouco a língua, eu já não quis mais falar. Do mesmo jeito eu pensava que os atores que eram meus alunos, se eles eram profissionais, se eles entendiam teatro, então eles deveriam saber ler os signos dos exercícios. Porque um exercício nunca é somente, por exemplo, você correu, caiu e se levantou. São exercícios lúdicos nos quais é colocado o esqueleto, a estrutura da cena. E eu descobri que sem falar o ator descobre muito mais do se eu explicar o texto para ele.

Assim surgiu um certo método de trabalho. Formou-se um sistema que não é só um treinamento. As análises e os ensaios também fazem parte do treina. No fim eu descobri que o espetáculo também é treinamento. Ou seja, eu já analiso com os atores o espetáculo como um exercício. É um teatro muito diferente. Desde de manhã você tem os treinos, os exercícios e tudo desemboca no espetáculo. Ou seja, o exercício adquire uma qualidade artística. Tudo pode ser feito formalmente ou pode adquirir uma qualidade artística. Isso eu almejo. E para mim é sempre muito importante superar esse abismo entre o treinamento aula e depois daqui a cinco horas, nós teremos o espetáculo. Isso não está correto. O treinamento é um caminho, um movimento que numa certa hora adquire uma certa forma, um certo conteúdo e se expressa na obra artística. E não se repete. Porque o exercício como tal, ele não se repete, não se copia. Nós conhecemos o sistema, conhecemos as regras do exercício, mas cada vez ele novo. Isso é o que eu comecei a fazer faz 15 anos. E assim eu consegui juntar um vasto material. Eu deixei de dar grande confiança às palavras e passei a explicar tudo por meio de treinamentos e/ou exercícios. Isso tornou-se meu principal instrumento.

Eu tento fazer certas armadilhas nas quais eu e os atores entramos no nosso próprio desejo, na nossa própria vontade. Os resultados são diferentes, claro. Bons e ruins. Mas esse é um caminho que me parece simpático. A vida no exterior, num território que é estrangeiro, me obrigou a me ocupar com um certo caminho. Eu não gosto dos atores que vem pela manhã para o trabalho. Eles são estranhos, estrangeiros. Porque eu mesmo me levanto cedo, me preparo para o trabalho. Eu entro no auditório. Em Moscou eu vivia no teatro. Então, para mim, quando eu vejo pessoas que chegam dos ônibus, para mim esses atores são muito estranhos. Eu sei seus nomes, mas eles são pessoas estranhas. Eu não consigo fazer teatro com eles, para mim não é aconchegante fazer teatro com eles. Eu acho que é necessário ter um tempo para um purgatório. É preciso trocar as leis do ônibus para as leis do teatro. É preciso transformar os instintos, como o pensamento corre, mudar os temas. É preciso durante muito tempo se purgar, antes de falar quaisquer palavras artísticas. Caso contrário, elas não terão sentido. E esse tempo para mim nunca é limitado. Então para mim, um certo tempo de entrada de um ator num meio artístico, é muito importante. E isso é uma grande parte dos exercícios. Me irrita muito essa coisa dos treinamentos americanos que dizem: “wake up!”, traduzindo, despertem! Aqui não é um despertar, é preciso uma reconstrução. É preciso recolocar o aparelho de um sistema de coordenadas, de uma vida para outra. Senão, não faz sentido. Então quando os atores entendem isso, aí nós começamos a trabalhar.

Eu trabalho também muito tempo com o espaço. Vocês sentiram a minha ironia sobre o espaço. Porque o espaço também tem que ter um valor artístico, uma certa carga energética. Por isso também nós precisamos fazer um treinamento com o espaço. Chegar antes, colocar uma música e criar um determinado ritmo do espaço. Falar com ele, até que surja uma possibilidade, uma abertura, para o ator entrar. Isso também é treinamento. Ou seja, eu entendo o treinamento como um certo caminho que se baseia muito em certas ações metafísicas, em certos rituais, que criam um meio artístico do qual se pode começar um trabalho de criação artística. Não é de todo quarto ou qualquer sala que se pode partir. E nem com todos os atores é possível de se fazer isso. O espaço teatral para mim é sempre metafísico e cada cena, cada diálogo, cada espetáculo, a arte do ator, o teatro em si, isso tudo sem essa janela metafísica, nada disso existe. E para que isso seja possível, para que essa janela seja criada, se agrupam determinados exercícios, como que armadilhas. Hoje de manhã eu inventei um exercício porque Beatrice me disse que queria ver meus exercícios com um texto. A questão fica um pouco complicada por causa da língua, então eu inventei um exercício em que o texto fica entre as palavras. O texto não é só apenas aquilo que está escrito, os

movimentos também fazem parte do texto. Eu inventei um exercício que trabalha os vazios. Não são pausas, são lugares vazios sem palavras. Neles escorre a energia e lá se forma o conteúdo.

Mas será que eu posso explicar esse conteúdo? É como se abrisse, e ale naquele buraco tudo se acumula. E lá a vida começa a germinar. Eu não posso dizer que eu a conheço completamente, como isso se entrelaça....mas isso para mim não importa tanto. O que importa nesse exercício é que haja germinações de uma certa vida. E nesse exercício eu tento fazer com que haja mais vida possível, tornar a vida por si, sem tema, sem um conteúdo muito profundo. A vida em si já é bonita, mesmo que ela não tenha um grande conteúdo. Não é possível dizer que a vida somente quando acompanhada de um grande ato, de uma grande tarefa, é que ela tem sentido. A vida em si já é bela. É só depois, só mais tarde poderemos dizer: “ah, essa é vida é sobre isso.” Eu sempre me incomodo quando eu ouço dizer “ah, eu entendo...essa vida é sobre isso, já entendi”. Eu não gosto quando isso acontece. Eu não gosto quando o ator começa a formular isso. Eu vejo que isso se formula por si mesmo. Claro que muito sutilmente começo a direcionar e propor alguma coisa. Mas sempre me passou pela minha cabeça se as minhas palavras estão sendo suficientemente delicadas para direcionar essa vida. Por isso, para mim, esses espaços vazios nesses exercícios, isso de não dizer tudo, é a base sobre a qual será colocada o texto. Claro que esse texto exige uma análise séria, mas estamos falando primeiro sobre a vida do texto. São histórias completamente diferentes. E essa duas histórias, quando elas se juntam, produzem um certo resultado.

Eu consegui ajeitar minha vida na Alemanha, na Europa. Eu tenho um Centro de Pesquisa em Treinamento e em geral eu tento sempre fazer com os atores exercícios novos. Quero afirmar que isso é um método. Assim como existe o método de Análise Ativa, eu acho que existe o método por meio de treinamento, através da realização de exercícios, sem palavras. Mas aqui eu queria precisar uma coisa. Não é que exista uma cena literária, que vocês vão ler, analisar e depois propor que ela seja jogada, encenada, sem o texto. Isso pode ser parte de um outro método, mas nessa análise a base para os exercícios, será sempre um texto. Os acontecimentos, os confrontos. E eu falo agora: “o texto não existe.” Primeiro surge o vazio. Existe um espaço, no qual eu tento fazer com que a vida comece a se mover e essa vida começa a se afirmar. Ela já pode viver sem o texto, e quando ela já fica independente, aí vem o texto, sobre isso. Toca, às vezes penetra, às vezes se distancia. Mas o que eu mais gosto é quando uma vida penetra na outra e surge o que chamo de Centauro. Quando isso já não pertence a uma vida, nem a outra. Ou seja, elas se juntam e aí viram um ser que é um pouco homem, um pouco pessoa e outro pouco animal. Esses momentos quando surgem, são os mais valiosos.

No nosso centro nós editamos livros sobre metodologias. Ou seja, faça assim, faça assim, faça assim. Boas ou ruins metodologias isso não é o importante. Trata-se de uma literatura metodológica, sem digressões líricas, apesar de eu ter um pouco de dificuldade de me livrar disso, pois eu gosto de digressões líricas. São metodologias. E eu estou num projeto em São Paulo e vim aqui em realidade por causa desse projeto. Eu posso dizer que sou muito grato a todas as pessoas que me convidaram para vir até aqui. Bom, então eu estava num caminho e aí aconteceu esse festival no meio do meu caminho. Porque eu já estava aqui, anteontem eu assisti um treinamento aqui no Brasil muito interessante. Antes disso eu estava em Salvador, depois vou para o Rio, para São Paulo, para México, Colômbia, Cuba. E até dezembro eu vou recolher material. Se gasta muita energia, os resultados são pequenos, mas que depois de um certo tempo adquirem uma certa massa, um certo volume. E isso são conhecimentos de diferentes países e diferentes atores, que para mim é uma experiência teatral do mundo. Para mim não existem fronteiras entre o teatro russo e o teatro da Bulgária, por exemplo. É risível falarmos no século XXI de um teatro nacional, isso é uma terminologia do século XX. Hoje tudo se penetra.

Eu tenho orgulho de pertencer a escola russa de teatro, mas será que eu faço teatro russo? Eu não estou muito certo disso. È a primeira vez aqui nessa palestra que eu coloco essa questão: com quem eu estou? Eu pertencço ao teatro russo? Ao teatro alemão? Com qual grupo eu estou? Num certo momento eu até fiquei perdido, eu pensei “nossa! Parece até que eu nem tenho família!” Os atores do teatro de hoje devem conhecer todos os sistemas e aprender com Grotowski, aprender com Vasiliev e conhecer a commedia dell’art etc....tudo junto. E vir também para os meus treinamentos...aonde estão essas fronteiras? Aonde estão? Onde está aquela pessoa que fica na fronteira e diz: “olha isso aqui é russo e acabou.” Ou então: “não toque por favor no nosso querido teatro romeno”. Devemos ver o teatro de uma forma planetária, cósmica. Se a biomecânica é adequada para seu teatro, então que bom. Se eu outro sistema também serve, então é ótimo, porque as duas coisas podem se juntar. O Apple ficou amiga do PC, que ótimo, estamos todos juntos, vamos deixar de nos separarmos. É preciso criar não novas formas, mas novas interpenetrações. Me parece que esse projeto aonde eu pretendo juntar treinamentos feitos em diferentes partes do mundo, será publicado em doze línguas. É um projeto da Unesco que queremos enviar gratuitamente para diferentes universidades e escolas e também para aldeias em Blangadesh. Eu não quero dizer que essa é minha tarefa, eu acho que essa tarefa é de todos que desejam tornar o teatro melhor, dar conhecimentos sobre o teatro.

Depois nós vamos decidir o que é rotina e o que não é. Exercícios que pareciam absolutamente rotineiros na escola de teatro, depois eu descobri que eles são absolutamente maravilhosos. Acontece uma forte reavaliação, por isso eu recomendo muito não se entusiasmas muito com etiquetas e sim desenvolver o próprio teatro. Como disse Stanislavski, não ame você mesmo na arte e sim a arte em você. Por isso, é possível dizer: não lute contra a rotina fora de si, mas sim contra a rotina dentro de si mesmo. Senão o teatro vai se transformar num campo de batalha. Bom, eu contei para vocês agora sobre o projeto no qual eu estou trabalhando, que me é muito valioso. Bom, acho que é isso, eu não tenho mais nada a dizer. E acho que nem seria necessário. Se vocês têm perguntas para me fazer, por favor, eu posso respondê-las. Mas se não há, tudo bem, vamos voltar ao Sol e ser pessoas felizes novamente. Senão, vamos permanecer na sala

fechados trabalhando. Como um dos personagens thckhovianos diz, na peça *Três irmãs*: “Vamos trabalhar!” Fiquem felizes com a possibilidade de fazer teatro e não lutem!”

(nesse momento foi aberto par perguntas)

Eu acho incrível essa forma de agregar vários tipos de treinamentos. O que me inquieta é que eu vejo que o Juri veio de uma tradição real, então faz sentido que após isso seja possível agregar várias coisas. No entanto eu sinto que aqui no Brasil, não tem uma tradição tão arraigada, então fica um pouco de tudo, mas nada fica de fato. Num país sem uma tradição teatral, como fazer esse trabalho de agregar várias formas sem ficar uma coisa vazia?

“Quando Anatoli me chamou e me disse que eu seria um pedagogo me deu a primeira tarefa para ser feita com os estudantes de direção e atores, era para escrever sobre o que é o teatro. Porque o teatro não pode ser implantado de uma forma impositiva. A Dilma não poderá dizer teatro no Brasil será ou não será assim. Isso seria uma bobagem, pois vocês são pessoas talentosas e inteligentes. Não é possível impor ao outro. Pense em tudo como tudo aconteceu na Rússia. Vocês falam em teatro russo, mas o teatro russo é tanto Myerhold como Stanislavski, e tantos outros também, uma diversidade enorme. Ou seja, não pode-se falar de um único teatro. Pode-se falar em uma cultura teatral. Mas essa cultura é composta por diferentes pontos. E tudo isso junto compõe a situação teatral brasileira. Eu penso que só tal caminho pode criar um teatro nacional. Há seis anos atrás eu trabalhei com atores maravilhosos, alguns deles estão comigo agora também, do Teatro Galpão. Claro que eu não posso dizer que eu sou um especialista

nesse teatro, ou que esse é teatro me é próximo, ou que eles gostam daquilo que eu faço. Mas é um teatro maravilhoso. Em São Paulo eu vi outros teatros ótimos, de outros diretores pedagogos. Eu não posso dizer que isso é meu, mas eu gosto disso. Eu acho que é preciso que haja polifonia”.

Eu fiquei curiosa em saber qual o tipo de trabalho que você fez na Alemanha. Que tipo de treinamento realizou.

“Eu trabalhei numa escola na Alemanha, que tinha uma rotina. Eu não lutava contra ela. Depois eu tinha centro teatral em que pessoas de todo mundo vem para esse mundo. Até atores muito famosos, estrelas. Agora em fevereiro vou trabalhar com uma atriz e um ator que já ganharam o Oscar. Eles vêm como estudantes, entendem profissionalmente do que precisam. E aí nós conversamos e eu digo se eu posso ajudar ou não. Eles me pagam tanto quanto pagam estudantes comuns. As aulas são iguais as que dou para vocês. Eles apenas tratam a profissão de modo profissional, eles entendem que é possível consertar-se. Me parece que além desse centro eu não fiz nada. Até porque no Centro quem fica em geral são meus assistentes e eu fico em casa. Eu gosto assim”.

Eu fiquei com uma dúvida: não entendi se o tratamento a que ele estava se referindo parte ou não de um texto escrito.

“Sim e não. Se eu estou trabalhando sobre uma peça, aí sim. Os atores nem sempre sabe disso mas eu sei os exercícios que estou preparando para o espetáculo, pois são exercícios preparados especialmente. Às vezes eu trabalho com diretores que me pedem especificamente para eu preparar atores para um espetáculo concreto. Eu agora quase não estou encenando, mas sim trabalho frequentemente como pedagogos com diretores. O problema é que muitas vezes os diretores não sabem o que fazer com isso depois. Em cinco, seis ou sete dias, se abre tamanha energia, uma vida, que depois o diretor não sabe fazer com isso. Porque o pensamento da maioria dos diretores é conduzir, dirigir. Mas a vida tem a própria vida. Esse encontro entre a vida e uma determinada ação não é uma coisa simples. É preciso que o animal seja conduzido, não morto. Não é simplesmente montar no cavalo. Não se trata de um carrossel. Isso é sério”.

1.6. Béatrice Picon-Vallin

Belo Horizonte, 30 de Outubro de 2010.

Béatrice Picon-Vallin é pesquisadora, historiadora e teórica especialista em teatro russo e diretora do Laboratório de Pesquisas sobre as Artes do Espetáculo no Centro Nacional da Pesquisa Científica (CNRS). Doutora e professora em Estudos Teatrais e dirige um seminário de Diploma de Estudos Aprofundados (DEA) e Diploma de Estudos Superiores Especializados (DESS) sobre a encenação na Universidade Paris III (Sorbonne Nouvelle, Paris X - Nanterre), além de coordenar um programa de pesquisas sobre o teatro e as novas tecnologias. É ainda professora no Conservatório Nacional Superior de Artes Dramáticas (CNSAD) e em diversas escolas de teatro na França e Alemanha. Dirige a coleção Artes do Espetáculo do Centro Nacional da Pesquisa Científica (CNRS) e a coleção Théâtre XX, das edições L'Âge d'Homme. Professora de História do Teatro no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris, produziu e dirigiu inúmeras obras sobre as artes do espetáculo.

Tema: *“Formação do ator e do diretor segundo V. Meyerhold”*

“Meyerhold é assassinado em 1940. Sua reabilitação só aconteceu em 1955. Isso foi a reabilitação jurídica, mas a reabilitação artística só veio bem mais tarde e talvez até hoje não tenha vindo de forma completa. No espetáculo, “O inspetor Geral”, de 1966, Meyerhold mostrou o que o medo pode fazer com as pessoas. Com Stanislavski, o teatro realista socialista foi o porta-voz,

independente da vontade dele. Geralmente os alunos que trabalharam com Stanislavski e viveram uma parte do sistema, e ao transmitir esse sistema, transmitiram apenas uma parte, não o sistema completo. Com Myerhold a questão da transmissão foi ainda pior, porque a partir de sua radicalidade, as etapas dele eram muito diferentes uma das outras e isso fez com que se produzisse pequenos engessamentos. E após sua morte, como ele terminou como inimigo do povo não houve transmissão alguma de seus ensinamentos.

É importante às vezes desconfiar daqueles que zelam muito por seus mestres, mas não compreendem profundamente sua obra. Grotowski dizia que Stanislavski era um caminho. Acho que é uma bela imagem para mostrar a amplidão do trabalho de Stanislavski e de Myerhold. Me parece que certas verdades históricas ainda não passaram pelo espírito das pessoas de teatro. Vou citar dois exemplos. Primeiro concerne sobre a última vontade de Vartanov. Artista que esteve entre Myerhold e Stanislavski. Vartanov queria antes de sua morte que seu estúdio fosse apadrinhado por Myerhold antes de sua morte. Após a morte de Vartanov houve uma luta muito grande para que seu estúdio se transformasse num estúdio de Moscou e que Myerhold não interferisse. Ainda no que concerne a Vartanov, nos seus escritos, nos diários, alguns meses antes de sua morte, 1922, ele diz com segurança que o teatro do futuro pertencia a Myerhold. E algumas palavras recolhidas em 1938, definem Myerhold como a herança do teatro russo em geral e herdeiro de Stanislavski. São elementos que é preciso levar em conta para compreender toda complexidade do teatro russo.

Eu volto na questão da transmissão. Myerhold considerava que a transmissão deveria ser feita de boca a orelha, de diretor a ator, de autor a diretor. Claro que Myerhold admirava também a transmissão livresca. Mas na sua grande erudição sobre a história do teatro, ele tentava cruzar as informações e também ele procurava interrogar pesquisadores e os universitários de São Petersburgo. A transmissão sobretudo era uma transmissão direta. Mas Myerhold assim como Stanislavski trabalhava com a transmissão através dos livros e também através dos museus. É interessante perceber que os grandes nomes do teatro russo, todos os dois criaram museus em seus teatros. Um museu que conserva todos os elementos históricos dos teatros nos quais eles trabalhavam. Um museu onde se expõe todos os documentos ao público. Eles acreditam nessa transmissão pelo espírito e pelas iconografias. E é graças a esses arquivos que hoje se pode pesquisar sobre Myerhold. Graças também a um dos alunos de Myerhold - Eisenstein, que muito corajosamente, conservou os arquivos de um artista que em sua época era considerado um inimigo do povo. Eisenstein chamava esses arquivos de tesouros e chegou a escrever um poema sobre esses tesouros.

Quanto aos livros, Stanislavski escreveu vários, Myerhold só escreveu um. Claro que existem outros documentos como cartas, diários que se pode traduzir, mas livro mesmo ele só escreveu um. Eu acho que o livro de Stanislavski “Minha vida na arte”, que sem dúvida vocês devem conhecer, e o livro “Sobre o teatro”, escrito por Myerhold, são dois livros importantes e necessários porque são dois romances sobre a aprendizagem escritos por dois grandes mestres, encenadores, atores e pedagogos. Eu acredito, e acho que não sou a única a pensar assim, que o livro “Minha vida na arte” é o livro mais importante sobre a questão da transmissão mais que os próximos livros deles. Livros que Stanislavski não estava tão satisfeitos com eles, os considerava livros chatos. Como Stanislavski, Myerhold tinha consciência da dificuldade da transmissão, mas como ele, tenta de todos os meios poder transmitir. O livro que eu falei “Sobre o teatro”, de Myerhold data de 1913. Nos anos 20 e 30, o autor pensa incessantemente em republicar o livro complementando-o com outros artigos que tinha escrito. Isso quer dizer que nesse livro haviam palavras essenciais para compreender o teatro. E hoje pode-se compreender esse livro porque junto

a ele há lista dos artigos que ele gostaria de publicar junto. Ele não publicou outro livro porque ele achava que a única forma de transmissão para as gerações futuras, era publicar os registros dos ensaios.

Encontrei a pouco tempo um registro de um congresso interno que ele fez em seu teatro aonde ele dizia exatamente isso. Mas os registros são documentos difíceis de se compreender se você não está dentro daquela estrutura que faz parte dos ensaios. Myerhold diz a sua trupe que é preciso encontrar que tipo de registro servirá para as gerações futuras para poder abordar de forma clara tudo o que acontece no processo de criação. Isso não foi feito, o material não foi construído de forma científica e satisfatória para ser publicado e entendido. E hoje há uma questão para os pesquisadores russos que vai ao encontro das respostas disso que Myerhold buscava. Houve um problema da transcrição oral da aula de Myerhold, que foi interrompida porque era uma questão de vida ou morte se se trabalhava nesse sistema. Essa transcrição oral era feita por alguns atores como Kustov, que como vocês viram transmitiu alguns elementos da biomecânica a Lewinski. Sim é preciso dizer que isso foi a partir dos anos de 1970. Essa transmissão foi feita a partir do testemunho de atores. Acredito também que ela tenha sido feita dentro das escolas de teatro na Rússia.

Na academia teatral de Leningrado, os ensinamentos de Myerhold foram transmitidos sem que se dissesse que eram de Myerhold. Ele se diluiu nos ensinamentos de outras personalidades, mas me parece que o treinamento não desapareceu graças a essas transmissões dentro das escolas. Além de serem os belos lugares do mundo, essas escolas são também lugares da memória. Eu penso que na União Soviética, nós éramos mais livres dentro das escolas de teatro do que nos teatros. Em todo caso, só um pouquinho mais livre.

A questão do encenador pedagogo. Para Myerhold, que fez parte da escola de Stanislavski, Stanislavski era um encenador pedagogo. Ele usou esse termo em 1901. Myerhold vai se tornar também um encenador pedagogo quando ele deixa a escola de Stanislavski em 1902. No início, ele copia seu mestre. Ele diz que o encenador assim como um tutor deve copiar os grandes mestres que vieram antes dele. Através desse processo de cópia, ele vai tomar distância e procurar seu próprio caminho. É preciso não esquecer que a profissão de encenador é bem recente na história do teatro. Os primeiros encenadores de teatro datam de 1887. O importante quando se funda uma profissão nova, é encontrar suas bases. Tudo precisa ser feito. É preciso juntar os saberes e construir outros saberes. É preciso formatar signos. É preciso formar atores que sejam capazes de compreender os novos objetivos dos encenadores. A pesquisa e a pedagogia são necessidades que caminham juntas. Não é nas escolas que já existem que os encenadores vão encontrar seus atores. É preciso que eles formem novos atores.

Em toda sua vida Myerhold teve um pensamento pedagógico. A partir de 1906, ele teve estúdios e escolas em paralelo com seu trabalho enquanto encenador. As escolas tiveram bastante nomes: estúdios, laboratórios. Durante o período soviético suas escolas tiveram siglas bárbaras. Então pode-se ver que seu trabalho se desenvolve em instituições pedagógicas que ele mesmo desenvolveu, onde a pedagogia e a pesquisa estavam intimamente ligadas. Não conseguirei tratar de todas as escolas dele, vou parar em uma apenas. Seria um seminário de um ano ou mais. Vou tratar do Estúdio de São Petersburgo, antes da revolução de 1917, e também vou falar do Curso de Domínio da Encenação realizado depois da revolução em 1918. Depois sobre o Laboratório do ator, onde ele começa a trabalhar sobre a biomecânica.

O primeiro, em São Petersburgo, chamava-se estúdio, mas em 1913 Myerhold já utilizava o termo laboratório. O texto da época dizia que era uma reunião de alquimistas. O vocabulário científico parte de Myerhold e é muito importante esse caráter científico que ele dá. Mas ao mesmo

tempo esse vocabulário vai ser aprendido pela classe artística de maneira muito crítica, pois eles não eram alquimistas, isso era uma coisa meio duvidosa. É importante perceber que cada processo de cada escola estava ligada A publicação por parte de Myerhold. Não eram grandes livros, mas pequenas revistas ou brochuras. Para primeira escola que estamos nos referindo, a revista se intitula “O amor das três laranjas”, que é o título de uma peça que foi publicada em um dos números dessa revista. Através dessa revista, Myerhold responde diretamente a Gordon Craig, que também publica sua revista. Ele também nessa guerra quis criar uma escola, mas a declaração de guerra acabou o impedindo. Uma escola, uma revista. A revista publica todo o programa que era feito nessa escola e também todos os programas dos espetáculos ligados a essa escola. Através desses documentos pode-se perceber como era a pedagogia de Myerhold nessa época.

Em 1913, Myerhold dizia que para ele o movimento era o sentido do teatro. Se a gente tira tudo do teatro, a iluminação, o cenário, a cena, mas desde que reste o ator e seus movimentos plenos de domínio, então lá existe o teatro. Essa frase foi publicada em um dos números da primeira revista. Se se compara o que Stanislavski fez na mesma época, porque ele também tinha um estúdio de pesquisa e pedagogia, ele propunha seus atores a vingar sobre sua memória afetiva. Myerhold propõe a seus atores uma viagem na história do teatro. No estúdio de Myerhold se abre uma turma sobre a história da commedia dell'arte. Essa turma é dirigida por um jovem pesquisador que depois vai se tornar um grande encenador, e que trabalhou sobre um grande número de material importante recolhido depois de uma viagem de uma trupe de commedia dell'arte pela Rússia. Graças a esses documentos, a esse material preciso, ele conseguiu reconstruir no palco, depois de trabalhar isso de forma racional, ele construir no palco esses elementos da commedia dell'arte. Havia um curso para se estudar a commedia dell'arte e outro para se estudar o movimento cênico, sendo que esse último era dado por Myerhold. Percebe-se que no passar dos anos, essas configurações não evoluíram. Às vezes, eles ministravam os cursos juntos, outras separadamente, com enfoque muito preciso sobre as cenas que eles iriam desenvolver.

O conceito sobre movimento cênico, que hoje faz parte da grade de disciplinas da escola de teatro russa, se encontra já nesse estúdio de Myerhold. Além dessas duas materiais, existiam outras turmas: leitura musical do drama, que vai tentar, a partir da palavra cantada, dar ao ator uma partitura precisa de palavras. É possível ver nas músicas do professor, que para o ator cantar, é preciso que ele tenha domínio musical, porque as músicas são difíceis. Também havia o curso chamado “Técnica do discurso em prosa e em verso”. O programa desse curso é como uma enciclopédia. Os alunos devem compreender questões de prosódia e de versificação em mais ou menos umas 15 línguas diferentes. E também havia um curso mais técnico de voz e respiração. A história do teatro é ensinada em forma de conversas, onde se percebia que Myerhold focalizava em partes da história que ele nomeia de tradições autenticamente teatrais. Ele tenta ligar essa história do teatro com técnicas atuais de sua época.

Em seu estúdio, a pedagogia se mistura a pesquisa. Ele vai descobrir princípios que vão o seguir durante muito tempo. O princípio da composição cênica de número par e número ímpar (relativo a quantidade de atores em cena). Ele vai descobrir o valor do desenho do corpo do ator no espaço e vai dizer que o jogo do ator é o movimento do corpo do ator (de formas plásticas) no espaço. Mas essa frase que parece se reportar ao formalismo, não tem nada de formalista. Acusaram Myerhold de formalista. Myerhold diz que a forma deve sempre deixar bater o coração no conteúdo. Com essa imagem, podemos perceber como forma e conteúdo estão intimamente ligados. Toda essa atividade pedagógica de Myerhold é feita em paralelo com a encenação que ele fazia em São Petersburgo.

O trabalho seguinte, em 1918, é quando ele vai dedicar seu tempo completamente a pedagogia. Lá é o momento de, além dele estar pensando nessa questão da transmissão do conhecimento para o jogo do ator, ele começa também a pensar uma pedagogia para formar encenadores. Para criar esse sistema de formação do encenador, ele também cria um sistema de formação do cenógrafo. Eles aprendem juntos. Encenador e cenógrafo. E depois ele cria uma escola de atores para trabalhar junto com essa escola de cenógrafos e encenadores. Então, se vocês quiserem podemos dizer que a primeira escola de formação de encenadores da Rússia ensina também cenógrafos e atores. Evidentemente é um período complicado na Rússia, pois é a Guerra Civil, em 1917 e 1918, e por isso só existem duas brochuras feitas sobre essa escola. Em relação ao estudo do processo de criação e concepção de um espetáculo, quando concerne a encenação de Bóris Butanov, que encenou uma peça que em sua época era considerada impossível de se encenar, do grande poeta Alexander Rusquin. É importante perceber que para ensinar a jovens encenadores, Myerhold vai pegar um texto bastante difícil. Para que eles compreendam a arte de encenar, ele fez uns esquemas, aonde se repartiam todos os elementos da criação teatral: atores, técnicos, músicos, autor, encenador, compositor. Em seguinte, trata-se do que esses criadores fazem, depois pode-se perceber que se trata de elementos que são elementos visuais, elementos rítmicos. Cada aluno vai tentar criar seu esquema que deve conter nele à esquerda, todo processo de criação do espetáculo e à direita, todo processo de recepção. O que é mais interessante nessa busca e que é bem moderna, é o papel do público. O público aparece realmente como criador, o quarto criador depois do autor, do encenador e do ator. E para Myerhold, o espetáculo não podia acontecer sem essa participação ativa do público que ele procurava suscitar. Isso é a coisa mais interessante em suas pesquisas dessa época. Um trabalho sobre esse esquema abre uma via de possibilidade de trabalhos com criação coletiva.

A terceira escola que eu pretendo focar é o Ateliê do Ator, onde os alunos preparam conjuntamente o espetáculo “O corno magnífico”. Aí a escola é criada especificamente para criar o espetáculo. É interessante ver como Myerhold cria através de suas necessidades, tipos de escolas diferentes, que vão responder a essas necessidades. Uma grande paleta de escolas. Toda questão da escola para atores vai ser voltada para o seu treinamento. Depois fazer evoluir esse treinamento, fixá-lo de forma a poder transmitir para trupe, para que se tenha durante alguns anos uma forma de linguagem, de comunicação, eficaz dentro da trupe. Esses estudos da biomecânica estavam longe de ser a única disciplina que era dada na escola. Existiam outras disciplinas, físicas e intelectuais. A música ocupa sempre um lugar muito importante. O ator myerholdiano deveria ser ter um bom domínio da música. Sobre as disciplinas intelectuais, elas se tratavam sempre da história do teatro. Sobre grandes textos do teatro e grandes correntes teatrais. E uma outra disciplina se junta a esse curso é uma disciplina sobre a psicologia experimental. Em 1921, os atores deveriam estudar um livro que se chama “A psicologia objetiva”. O autor desse livro estudava diversas formas de comportamentos, a resposta para estímulos, a resposta comportamental do ser humana a estímulos. É o início do estudo sobre a relação do cérebro com os movimentos. Como se hoje nós pedíssemos aos atores para lerem livros de Antônio Damásio. Nessa época, paralelamente a esse trabalho de pedagogia e pesquisa sobre o trabalho do ator, Myerhold publica juntamente com dois assistentes uma brochura que se chama “O emprego do ator”. Emprego no sentido de emprego tradicional. Então Myerhold revisita a noção de emprego (essa palavra não tem uma tradução exata para o português, seria algo como “papéis fixos”).

Ele faz uma lista aonde ele junta vários desses tipos. Ele descreve a forma exterior que o ator deveria adquirir para poder se encaixar nele. Aí ele buscava que o ator encontrasse a função desse tipo na dramaturgia. Ele buscava com esse trabalho a fazer com que o ator compreendesse a

dramaturgia, a criar voltas. Nessa brochura, aonde encontram essas listas com todos esses tipos há também definições muito precisas que Myerhold e seus assistentes colocam sobre como eles chegaram nesse processo. Há também há definição de grotesco, de composição paradoxal. Podemos dizer que “grotesco” é o estilo do espetáculo sobre o qual ele pretende criar e a “composição paradoxal” o modo pelo qual ele vai chegar a isso. Há também a definição de “excitabilidade”, que para Myerhold é a capacidade essencial do ator que ele pretende desenvolver de todas as maneiras. Essa brochura é bem pequena, escrita num péssimo papel, com muitas falhas de impressão. É uma espécie de condensado sobre o que se encontrou nesse momento dentro do ateliê. Em 1922 não havia muito papel e era preciso escrever de forma muito concentrada e isso é bastante tocante. Assim também como são os exercícios de biomecânica: é um condensado de saberes corporais e teatrais.

É preciso, para compreender a biomecânica fazer essa prática, e fazer uma relação com outras práticas de outras culturas, para compreender o segredo da biomecânica. Podemos fazer, para compreender fazer um paralelo entre esses exercícios da biomecânica e exercícios orientais. O conceito do “actais” corresponde ao conceito indiano do “satis”. Não é uma coisa evidente porque ao olhar as imagens da biomecânica não é tão direto fazer uma relação com danças indianas como o kabuki ou ou katali, mas é isso que é preciso procurar.

Na última etapa do trabalho de Myerhold, não há mais essa separação de uma escola de criação para um espetáculo, mas sim tem a criação de um espetáculo e ele criou uma escola dentro. Um teatro estável. Nesse momento os alunos de encenação e interpretação trabalham juntos, de forma direta, no teatro. E as lições são os ensaios. Nos detalhes, é bem mais complicado que isso, mas isso é o essencial. É importante dizer que cada espetáculo dele tem um objetivo pedagógico. Por exemplo, “O Inspetor Geral”. Esse espetáculo tem o objetivo de fazer os atores atuarem em uma pequena plataforma, fazer com que o ator interprete num espaço muito pequeno com muitos outros atores em cena. Cada espetáculo, além de trabalhar com seu próprio conteúdo, tem um objetivo pedagógico específico.

Myerhold era um encenador que era antes de tudo um ator. Como vários dos primeiros encenadores. Então ele através de sua própria capacidade, ele trabalhava com os atores fazendo “a demonstração da atuação”. Geralmente se diz que Myerhold fazia essa demonstração para que o ator reproduzisse exatamente como ele fazia. No entanto, essa não era a sua intenção e todos os seus atores dão testemunho sobre isso. O que Myerhold queria era entrar num “diálogo plástico”, que fosse além das palavras, com seus atores que deveriam também responder a ele através de demonstrações plásticas. Nos anos 30, ele fez vários ensaios abertos para comunidade de Moscou. Nesse momento nós gostaríamos que tivesse uma câmera lá, mas não havia. É importante saber que esses ensaios para os atores de Myerhold era uma espécie de curso em que os atores que não faziam parte da peça, permaneciam na sala. Estou chegando à conclusão e repito essa frase: “a escola é o mais belo teatro do mundo”.

Minha fala foi sobre a prática myerholdiana, como ela é relida, no processo de transmissão entre o passado e o presente. Vemos como a escola pode atualizar, num processo de atualização crítica, a atualização dos ancestrais. Vemos como a escola permite nos colocar no rastro dos antepassados. Lembrem-se do que eu falei sobre a *commedia dell'arte*. O trabalho sobre *commedia dell'arte* não tinha o interesse de voltar à *commedia dell'arte*, mas de partir dela. É por isso que utilizo a imagem de se colocar no traço dos caminhos que antecederam. Eu penso que a escola assegura a viagem no país do teatro, que Myerhold chamava em 1913 “o país das maravilhas”, onde não há fronteiras geográficas. Esse país é uma espécie de sexto continente e se materializa através da turnê da trupe de *Commedia dell' arte* na Europa, no século XVIII, da

Espanha até a Rússia. Realmente se materializa através dos rastros que essas viagens deixaram. Myerhold revisitou algumas imagens de personagens da commedia dell'arte na criação de um de seus espetáculos. Não só a escola de Myerhold, mas também outras escolas, é permitida essa reunião entre o passado e o presente, de se aproximar da commedia dell'arte e também de outras influências orientais (que não foram discutidas nessa palestra) para criação de um teatro científico, incorporando técnicas e saberes que são tirados de outras disciplinas, para fazer um teatro que é para atores e encenadores de hoje.

Eu termino com esse conceito de “país do teatro”, onde eu penso que a escola é o melhor símbolo.

2. Entrevista com Mikhail Chumachenko

Realizada por mim no dia 30 de outubro de 2010 na UFMG em Belo Horizonte, Brasil, com tradução de Anastassia Bytsenco.

1. O Sistema de Stanislavski está necessariamente ligado à estética ou a escola do Realismo? Fale um pouco sobre o naturalismo, o cubismo e todos esses “ismos” em relação ao Sistema de Stanislavski.

R.: Os “ISMOS” são correntes artísticas de determinadas épocas. Mas esse Sistema ainda está vivo porque ele não é ligado necessariamente somente a um nome ou a uma corrente. Quando nós estamos falando sobre correntes de arte e paralelamente falando sobre o teatro, o teatro utiliza essas correntes numa imagem em geral do mundo. Quando estamos falando de Stanislavski, não estamos falando sobre naturalismo nem cubismo, somente sobre realismo como uma tentativa de refletir o mundo onde há um artista que se interessa por cubismo, ou modernismo ou por outra corrente. E se artista vem para o palco com um personagem por exemplo, ele deve dominar esse tipo de atividade.

2. Qual a ligação entre o TAM e o GITIS?

R.: Constantin Stanislavski pertencia a uma família de negociantes interessados em teatro. Ele pertencia a um círculo de teatro amador. Nimerovitch Dantchenko por sua vez, era um pedagogo e dramaturgo teatral. Esses dois russos, no final do século XIX, tiveram um encontro de 16 horas no qual criaram as bases do Teatro de Arte de Moscou, que seria formado por atores amadores de teatro e alunos da escola de Dantchenko. Stanislavski era responsável pela direção e preparação da encenação das peças, enquanto Dantchenko escolhia os atores e os textos que deveriam ser encenados. Na primeira turnê do TAM que foi para os EUA, a fama ficou apenas para Stanislavski e então, os dois ficaram sem se falar por trinta anos. A antiga escola de Dantchenko transformou-se no GITIS. Tanto o TAM, como o GITIS existem até os dias atuais.

3. O que você entende por “Memória Emotiva”?

R.: Eu, enquanto estou no palco, posso utilizar só eu mesmo, portanto só posso utilizar a minha Memória Emotiva. Mas ela tem mais um lado: a imaginação. Por exemplo: se eu jamais tivesse desenvolvido uma dor, então eu não teria como desenvolver isso no palco. O ator precisa dessa memória e hoje, ela não existe só no passado. Para começar a ensaiar uma peça, Romeu e Julieta, por exemplo. Quantas vezes você já passou à noite das ruas de uma cidade e sente uma certa coisa estranha? E se você imaginasse que as pessoas em volta de você tem armas? (elas não tem, e SE elas tivessem?) Como se. Imaginação. É um elemento importante para Stanislavski, porque ela pode acontecer em qualquer lugar. Observação, ou seja, aquilo que você lembra, do ponto de vista do outro. Isso também é Memória Emotiva. Por exemplo, Michael Chekhov, aluno de Stanislavski, ele tinha que fazer uma cena na qual ele deveria matar

uma pessoa. Ele nunca tinha matado ninguém, mas lembrava-se de que quando era criança, matava sapos, pisando-os e essa sensação, por analogia, o ajudou a compreender a ação de matar uma pessoa. Hoje o público já viu muita coisa, há a televisão e a internet. Para tirar emoção desse público contemporâneo é muito mais difícil. Maria Knebel (ela recebeu os estudos de Stanislavski e Chekhov e uniu tudo isso) dizia: quem tem que chorar é o espectador, ou seja, é preciso provocar alguma reação no espectador.

4. O que você entende por “fé cênica” ou “verdade cênica”? (conceitos advindos dos livros de Stanislavski)

R.: O capítulo do livro de Stanislavski sobre verdade e fé cênica distingue dois conceitos de uma fé absoluta e uma fé do ator (por exemplo ele não pode matar o seu parceiro). Otelo não pode sufocar Desdemôna. Portanto existe uma pequena fresta entre verdade absoluta, porque tem que existir a verdade cênica. Se eu for falar sobre a verdade absoluta o espetáculo só pode acontecer uma vez, porque afinal no fim, Desdemôna morre. É muito mais fácil explicar fazendo exemplos de verdade ou verossimilhança. Como o ator sufocava Desdemôna e não machucava? Mas assim que ele termina, afastando-se da cama dela ele toma um tempo e nesse tempo para si mesmo ele decide uma questão: como o mundo mudou por causa da morte dela. Ou seja, o ator sabe que sua parceira está viva, mas o personagem sabe que ela está morta. Dessa unidade vive o ator, e sem essa unidade não haverá arte de ator. Surge então um maníaco que matou uma mulher no palco. O ator sabe que sua colega está viva. Essa questão da verdade, é ligar seu consciente com seu inconsciente, dividir-se mesmo entre personagem e você, é disso que trata esse termo “verdade”.

5. Defina “ação externa” e “ação interna”.

R.: Estou fumando, estou sentado e falando. Respondo suas perguntas. Isso são ações externas. Mas por dentro eu sei que logo vão terminar as aulas e nós vamos embora. A ação interna é esperar. Existe sua ação externa quando você pergunta, a ação interna quando você pensa se está boa essa resposta ou não, o que você vai fazer depois da entrevista, se você tem material suficiente para escrever um artigo. Em cada frase que estou falando, a sua ação interna muda. Também tem uma ação interna ligada ao Michel, talvez você goste que você trabalhe com ele, ou você não gosta, ou que vocês podem gostar como ela traduz ou não, mas não ações externas. Por exemplo, quando um jovem está num determinado lugar esperando a namorada dele e o que ele faz externamente? Ele pode estar sentado, deitado, tomando sorvete...várias ações físicas externas, a ação interna é só uma: ele está esperando.

6. No Brasil, como em outros países, há muitos problemas causados pelas péssimas traduções americanas que deturparam os conceitos de Stanislavski. No Brasil, difunde-se que Stanislavski trabalhou as ações físicas em segundo plano e primeiramente deu crédito a parte emocional.

R.: Nunca. Sempre trabalhamos junto. Você não pode comer e não pensar. Você não pode beijar e não pensar. Você pode até fazer xixi, e você vai pensar. Você faz isso tudo ao mesmo tempo. Nosso cérebro, alma, corpo, espírito, tudo é preparado ao mesmo tempo. Hoje de manhã preparamos nossa alma, na hora do almoço nosso corpo e à noite vamos preparar nosso cérebro...é uma bobagem. O dia inteiro nós estamos preparando tudo isso. Em determinado momento, ficou claro para Stanislavski que para falar sobre a arte do ator ele teria que separar em categorias, em diversas partes (emoção, ação, sentimento, vontade) , com o intuito de estudar em separado para compreender melhor cada parte, mas não que elas podem existir, na vida real, de forma separada ou uma vir antes ou ser mais importante que a outra.

7. O que eu faço com a emoção que eu sinto quando estou fazendo uma cena para transformar ela numa emoção que o público tem que sentir? Por exemplo, quando fizemos o exercício em aula do espelho, eu chorei. Porque aquilo me emocionou de alguma maneira, mas enquanto eu fazia eu tinha a sensação de que não era a ação (chorar) a que eu deveria estar fazendo.

R.: O primeiro passo desse exercício é lembrar-se de uma história triste ou feliz e colocar-se de costas para o espelho. E eu mergulho, estou mergulhando. Depois eu olho no espelho. A primeira pergunta: porque eu estou indo para o espelho? Porque na vida eu faço isso? Há duas possibilidades. Eu estou me recompondo. Eu me fecho daquilo que aconteceu. E quando eu já estou pronto, quando eu já escondi tudo, aí eu saio de lá, cumprimento as pessoas, continuo trabalhando, continuo vivendo. Porque eu vim aqui para falar com você, e eu não posso então começar a choramingar. Ninguém quer isso. Bom, essa é uma possibilidade: eu me escondo diante do espelho. Outra, é quando eu por exemplo diante do espelho tento calcular o meu encontro com Carol e penso como vou me portar durante esse encontro. Em todo caso o espelho pressupõe o próximo passo, o espelho é uma etapa. Passado por essa etapa, eu continuo vivendo. E você, no seu caso, faz o espelho ser o fim. Depois disso o espelho não te leva para lugar nenhum. Nesse caso, o espelho para você é como um confessor, digamos. Você começa a chorar, mas você não tem reflexo, nesse exercício você tem parceiro (o seu parceiro que é o espelho e você precisa considerar isso), que fica com pena de você. E nós gostamos

quando alguém tem pena de nós. Nós gostamos de reclamar. A metade da história de sedução de uma mulher para um homem é construída a base disso: “Ah, estou tão mal, estou só e estando com você, por um instante me senti bem”. Espera aí, mas o que que eu quero? E qual é minha ação interna então nessa situação? Externamente eu estou toda coitadinha, mas porque você está reclamando todo tristonho e sua mão está lá? Ah, não sei, casualidade...risos...

É isso. Esse é um grande problema e nós vamos voltar naquela mesma frase de Maria Knebel: “Quem chora é o público. O ator não chora. O ator tem que segurar as lágrimas, e ele segura de tal forma, que passa suas emoções para lá, para o público. Mas se essas emoções giram no palco, somente entre vocês atores que estão no palco, então temos que fechar as cortinas e olhar para o público e falar: vocês podem ir para casa. Aí ficam lá vocês dois.

Considerações finais do professor: o sistema de Stanislavski ele desenvolveu para certos atores específicos de uma certa época. Tudo tem que estar ligado com o período, com quem ele estava trabalhando. Sem esses dados, não fazemos a interpretação correta de seus ensinamentos. Só podemos falar de Stanislavski trazendo-o para nossa época, nosso contexto. O Sistema dele só ficará mais próximo se você vai entender mora no quarto vizinho e vê a mesma coisa que você. E pensa sobre um assunto. Como hoje no palco podemos falar sobre um indivíduo ou mudanças no sistema dele. Entender significa sentir. Então o ator deve ser um bobo, um louco? Não, Stanislavski não está falando disso. Ele diz que o ator deve calcular, tem que analisar, pensar, sair do palco, verificar e no momento quando ele já está confortável, está se sentindo livre no palco, então ele entendeu tudo. Não retiramos etapa de análise, de leitura, não. Só que essas etapas entram dentro de um grande processo. E Stanislavski era uma pessoa comum, ele ria, achava as coisas engraçadas, ele brincava durante os ensaios.

3. Listagem dos exercícios realizados na oficina

O Sistema de Stanislavski: elementos básicos do treinamento do ator

Ministrante: Mikhail Chimachenko

Outubro de 2010, Belo Horizonte, Brasil.

1. Reação às palmas <ul style="list-style-type: none">- Os alunos colocam-se de frente para o professor e viram-se de costas.- O professor bate palmas.- Os alunos devem bater palmas juntos, reagindo às palmas do professor;	
2. Aquecimentos corporais A. Alongamento de marionetes <ul style="list-style-type: none">- Os alunos devem se deitar no chão, de barriga para cima;- Imaginar que um fio no dedão direito puxando-o para o alto e ir levantando a perna até o limite, então imagina-se que corta-se o fio e a perna despenca;- Imaginar e realizar o mesmo com outras partes do corpo.	B. Brigar e correr <ul style="list-style-type: none">- Sentados, de frente para o professor, os alunos devem tentar atingi-lo (imaginar) com os punhos fechados, com socos - BRIGAR;- Deitados, de barriga para cima, os alunos devem levantar as pernas e correr - CORRER;- Então, o professor dá os comandos que os alunos devem executar: brigar, correr, correr, brigar, correr etc.
C. Estátuas <ul style="list-style-type: none">- Em pé, cada um deve escolher duas estátuas para fazer com o seu corpo;- Deve-se fazer a trajetória de uma estátua para outra, primeiro de modo bem devagar em estacato, depois em movimento contínuo;- É escolhida uma pessoa para ficar de fora do exercício;- Os alunos devem mudar de uma estátua para outra, muito, muito devagar, de modo que a pessoa que está de fora observando, não possa perceber;- Quando o observador vê qualquer movimentação, a pessoa deve reiniciar o	D. Noção de ritmo e tempo <ul style="list-style-type: none">- Alunos deitados no chão;- Devem levantar em 10 tempos, através de batidas dadas pelo professor mantendo a mesma velocidade até levantaram-se completamente;- O movimento de subida deve ser, num primeiro momento, contínuo;- Em pé, devem descer até ficarem deitados em 10 tempos;- Repetir o exercício em 5, 3 e 1 tempo;- Repetir o exercício em movimento estacato (ou seja, não é contínuo, a cada batida, tem-se

exercício.	uma quebra, um ponto).
<p>E. Pique corrente</p> <ul style="list-style-type: none"> - É um pega-pega no qual quando um pega o outro, eles se unem e vão formando uma corrente até que todos sejam pegam; - Apenas as pontas da corrente podem pegar um novo elo. 	<p>F. Círculo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, imagina-se um círculo ao redor de si mesmo; - Pulando de um pé só, deve-se desenhar o círculo primeiro com um pé e depois com o outro.
<p>G. Nó enroscado</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em duas rodas, uma dentro da outra, em pé; - A roda do meio deve se enroscar, se enrolar em 30 segundos, enquanto as pessoas da roda de fora devem permanecer com os olhos fechados; - Em seguida, a roda de fora deve tentar desenrolar a roda do meio; - Repete-se o exercício invertendo-se as funções das rodas. 	<p>H. Tempo/ritmo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, espalhados pelo espaço, os alunos devem correr sem se bater; - O espaço vai sendo diminuído enquanto que a velocidade da corrida deve aumentar sem que se encoste em ninguém até os limites; - Ao pararem, pedir para perceberem seu estado corporal: isso é o RITMO. O TEMPO é o que está fora e o ritmo é aquilo que está dentro.
<p>I. Corridas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Os meninos fazem uma corrida em que podem movimentar-se apenas em 3 apoios e sempre devem alternar esses apoios; - As meninas fazem uma corrida em que são colocadas em duplas, como gêmeas siamesas, para correr e não podem desgrudar-se. 	<p>J. Verbos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, os alunos devem pular, em seguida, enrolar, em seguida, girar, em seguida curvar, em seguida, empurrar; - Os alunos devem pular e girar e curvar; - Pode-se ir mudando as combinações verbais.
<p>L. Pega-pega do Gorila</p> <ul style="list-style-type: none"> - É um pega-pega comum, a diferença é que quando a pessoa é pega ela deve gritar e bater no peito como se fosse um gorila e então sair para pegar a próxima; - Numa segunda vez, repete-se o jogo com a diferença de que, quando uma pessoa é pega, ela não pode ser pega novamente; - O jogo só termina quando todos forem pegos. 	<p>M. Parafuso</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, girar a cabeça três vezes para um lado e depois três vezes para o outro; - Fazer o mesmo com os ombros, cintura, joelho e pés; - Quando uma parte do corpo está sendo girada, o resto deve permanecer parado; - Em seguida, deve-se girar, como um parafuso que está sendo parafusado, todas as partes do corpo, sempre começando pelas

	extremidades, ou seja, pela cabeça ou pelos pés.
<p>N. Pega-pega das costas</p> <ul style="list-style-type: none"> - È um pega-pega no qual todos devem estar posicionados em pé, com a base das pernas mais aberta e protegendo suas costas, pois aquele que é tocado nas costas, perde o jogo. 	<p>O. Aquecimento individual</p> <ul style="list-style-type: none"> - De quatro, fazer as posições de cachorrinho (bumbum empinado) e gatinho (coluna curvada para dentro); - O professor deve ir aumentando a velocidade.
<p>P. Aquecimento individual</p> <ul style="list-style-type: none"> - Deitados no chão, erguer a perna direita até “encostar o dedão do pé na lua”; - Erguer a perna e o braço direito até “encostar a mão e o pé na lua”. 	<p>Q. Massa de pão em dupla</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em duplas, um deita-se e o outro o amassa, puxa, torce, estica (como se fosse um boneco de argila). Em seguida, inverte-se.
<p>R. Cerca viva para meninas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Meninos colocam-se lado a lado, um de frente, outro de lado e assim por diante, com a base das pernas abertas; - Meninas têm que, uma a uma, passar por entre as pernas dos meninos; - Depois que passa a cabeça e os ombros, os meninos podem dificultar e prender o corpo. 	<p>S. Túnel para meninos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Meninas ficam de quatro, formando um túnel, alternadas, pelo qual os meninos devem passar; - Ao entrarem no túnel, tendo passado cabeça e ombros, as meninas devem cair com o seu peso em cima deles, para dificultar sua saída.
<p>3. Exercício de forma e criatividade</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, imagina-se um quadrado ao redor de si; - Pular para cada canto desse quadrado tentando fazer sempre uma trajetória diferente para o próximo canto; - Objetivo: conseguir encontrar 30 trajetórias diferentes. 	<p>4. Exercício de dinâmica mental</p> <ul style="list-style-type: none"> - Deve-se marcar um minuto no relógio e nesse tempo somar mentalmente $2 + 2 = 4 + 4 = 8$, e assim sucessivamente; - Pode-se fazer o mesmo começando-se com outros números primos; - Deve-se praticar para se obter uma boa dinâmica mental e memória.
<p>5. Exercício de coordenação e ritmo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, os alunos devem contar até 20 juntos; - Em seguida, utilizando o mesmo ritmo sugerido pela contagem dos alunos, eles 	<p>6. Precisão, agilidade e reação</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, os alunos devem se colocar juntos em um lado da sala, encostados na parede; - Um lado da sala se chamará PAREDE, outro lado JANELA, outro lado PORTA e outro

<p>devem contar até 20 da seguinte forma: se o número é divisível por 2, deve-se levantar o braço direito; se o número é divisível por 3, deve-se levantar o braço esquerdo; se o número é divisível por 5, deve-se dar um pulo e se o número é divisível por 6, deve-se bater palmas.</p>	<p>lado (o que está o professor) o nome do professor;</p> <ul style="list-style-type: none"> - O professor verbaliza os nomes dos lados e os alunos devem se dirigir aos lados dos nomes correspondentes; - A ordem e o ritmo devem ir variando; - À medida que cada lado da sala é verbalizado, o conjunto de alunos desloca-se no espaço dirigindo-se para outro lado.
<p>7. Movimentação silenciosa</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cada aluno tem uma cadeira; - As cadeiras devem ser colocadas em semi-círculo no meio da sala, milimetricamente equidistantes, de maneira silenciosa; - O tempo de execução desse exercício no início não é controlado, no entanto, espera-se que ao ser repetido, vá ficando cada vez menor. 	<p>8. Mover-se nas cadeiras</p> <ul style="list-style-type: none"> - Após as cadeiras terem sido colocadas silenciosamente na posição adequada, os alunos devem sentar-se nelas; - Sentados, os alunos devem mover-se para cadeira da direita primeiro em 10 tempos, depois em 5, 3 e 1.
<p>9. Relaxamento</p> <ul style="list-style-type: none"> - Deitados, de barriga para cima; - Tenciona somente parte dos braços até o cotovelo, relaxa; - Tenciona braços até o ombro, relaxa; - Tenciona pernas, relaxa; - Tenciona corpo inteiro, relaxa; - O professor conta até 10 para que os alunos vão se levantando e estejam prontos para dar início aos trabalhos 	<p>10. Alongamento e força</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sentados, os alunos juntam-se em roda levando os pés ao centro, devem colocar as pernas direitas sobre as pernas esquerdas; - Devem tentar levantar a perna esquerda enquanto com a perna direita, comprimem a perna esquerda do outro colega.
<p>11. Exercícios de memorização</p> <p>A.- Em roda, em pé, os alunos devem se olhar bem atentamente;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Todos devem fechar os olhos e o professor escolhe um e pede para que ele vá falando quem está a sua direita, e depois, e depois até chegar no aluno que está falando novamente; 	<p>B.- Em duplas, durante 30 segundos, os alunos devem falar tudo o que puderem sobre si para o outro;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em seguida, o professor distribui as duplas em duas filas e começa a fazer perguntas aos alunos: em que andar seu par mora? Que

<ul style="list-style-type: none"> - Num nível mais difícil, pode-se solicitar que um dos alunos, de olhos fechados, vá falando os nomes alternadamente, ou de dois em dois, ou um a direita e depois outro a esquerda etc... 	<p>música ele gosta?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se as pessoas questionadas não souberem responder, dá-se novamente um tempo de 30 segundos para que as duplas se conheçam; - Segue-se com as questões, sempre aprofundando-as, até que as respostas comecem a surgir.
<p>C.</p> <ul style="list-style-type: none"> - O professor pede que os alunos se observem muito atentamente; - Em seguida, pede que o grupo forme uma diagonal em 30 seg., na qual os alunos devem colocar-se do mais alto para o mais baixo; - O professor deve retirar um aluno da fila que deve observar se a ordem (do maior para o menor) está correta e não estando, arrumá-la. O aluno deve voltar para fila então; - O professor retira outro aluno da fila, coloca-o de costas para os outros e lhe faz algumas perguntas sobre os detalhes da roupas, ou quem está do lado de quem... - Após essa inquirição, o professor pede que todos digam suas idades e se reorganizem novamente em fila agora do mais velho para o mais moço e repetir o exercício. 	
<p>12. Ocupação espacial</p> <ul style="list-style-type: none"> - O espaço é composto por quatro dimensões: superfície, profundidade, largura e altura; - Individualmente, pede-se aos alunos que ocupem o menor espaço em termos de superfície, em seguida, de profundidade, altura e largura; - Em seguida, o menor espaço, levando-se em conta todas as dimensões; - Em seguida, se refaz tudo coletivamente; - Em seguida, se refaz tudo objetivando ocupar o maior espaço. 	
<p>10. Jogos com bola</p> <p>A.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em roda, em pé, os alunos devem jogar a bola um para o outro dizendo o nome para quem estão jogando-a; - Nenhum nome pode ser repetido; - Quando a primeira rodada de nomes termina, o professor deve colocar mais uma bola e 	<p>B.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jogar a bola em roda, falando os nomes, sem repetir, seguindo o ritmo de uma música colocada pelo professor

depois mais uma.	
<p>C. Jogo com bola no espaço</p> <ul style="list-style-type: none"> - Andando pelo espaço, cada um deve ter 5 objetivos que o leva a determinado lugar da sala; - Uma bola-bomba é colocada em ação: ela deve estar sendo jogada enquanto percorre-se a trajetória dos cinco objetivos e de maneira alguma, a bola pode cair no chão. 	<p>D.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em roda, em pé, os alunos devem jogar a bola uns para os outros; - Ao jogar a bola, deve-se falar o nome da pessoa para quem está jogando enquanto a bola está sendo jogada; - A pessoa que recebe a bola, deve dizer “eu”, dar um giro e jogar para próxima pessoa; - Isso deve ser feito levando-se em conta uma música triste que deve estar tocando num aparelho de som; - O jogo, em contraponto com a música, deve ser alegre e quente.
<p>13. Jogo do guarda-costas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em duplas; um deve caminhar de olhos fechados e o outro deve ser seu guarda-costas, mas pode encostar nelesomente 4 vezes, na quarta, a dupla está fora do jogo. 	<p>14. Deslocamento espacial</p> <ul style="list-style-type: none"> - Os alunos devem agrupar-se em pares, formando uma fila reta no meio da sala, onde um se coloca de costas para o outro; - Cada um deve dar dois passos para frente e depois dois passos para trás; - Repetir com 7 passos, 5 e 1.
<p>15. Simultaneidade das ações</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, os alunos devem chamar, através de gestos com o corpo, uma pessoa qualquer da sala; - Depois devem expulsar; - Depois devem fazer carinho; - Em seguida, devem executar as três ações simultaneamente. 	<p>16. Movimentação em conjunto</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, de frente para o professor, que com sua mão, deve guiar o grupo de um lado para o outro, para frente e para trás, de acordo com sua criatividade; - Quando a mão do professor retornar ao mesmo lugar que partiu o grupo deve estar também no mesmo lugar de partida.
<p>17. Simultaneidade de ações</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, os alunos devem escrever com a mão direita seu nome, com a mão esquerda a cidade em que nasceram e com a barriga, o 	<p>18. Exercício de concentração</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em roda, em pé, os alunos devem contar até 30;

<p>nome de sua mãe;</p> <p>- Fazer o mesmo exercício com outros nomes em duplas, sendo que a dupla tem de conseguir ler o que está sendo escrito.</p>	<p>- Cada número deve ser falado somente por uma única pessoa;</p> <p>- Quando duas ou mais pessoas falam o mesmo número, a contagem deve reiniciar do 0.</p>
---	---

<p>19. Exercícios de tempo-ritmo</p> <p>A. A banda</p> <p>- Os alunos devem ser divididos em grupos de 4 ou 5 pessoas;</p> <p>- Cada um deve escolher, entre os objetos disponíveis na sala, um para que seja seu “instrumento”;</p> <p>- O grupo, de posse com seus instrumentos e regido por um de seus integrantes, deve criar uma música.</p> <p>C.</p> <p>- O grupo deve dividir-se e posicionar-se em duas linhas, uma de frente para outra, com uma boa distância entre elas;</p> <p>- As pessoas, seguindo sua linha, sem desalinhar, devem então caminhar em 10 tempos (marcados com palmas pelo professor) primeiro de frente, depois de um lado, do outro e por último, de costas;</p> <p>- O professor vai batendo as palmas e quando estiver em 5, as duas linhas devem estar encontradas, formando uma única linha;</p> <p>- Assim também em 15, 25 e 35;</p> <p>- Nos tempos 0, 10, 20, 30 e 40 devem haver duas linhas iguais às primeiras linhas formadas;</p> <p>- O exercício deve ser executado até que o grupo consiga minimamente cumprir seus objetivos com precisão.</p>	<p>B.</p> <p>- Em roda, em pé, um atrás do outro, devem andar no mesmo ritmo, mantendo as distâncias de um em relação ao outro;</p> <p>- Em seguida, caminhar com a ponta dos pés, depois com os calcanhares, depois com as bordas internas e por último, com as bordas externas;</p> <p>- Caminhar juntos, no ritmo imposto por palmas que o professor dará, passando pela sequência criada: pé, pé, calcanhar, calcanhar, borda interna, borda interna, borda externa, borda externa;</p> <p>- O professor deve ir aumentando o ritmo das palmas.</p> <p>D.</p> <p>- Em roda, o professor deve atribuir em ordem na roda, um número de 1 a 4 a cada integrante;</p> <p>- As pessoas de número 1 devem bater palmas juntas numa velocidade mediana (este será o tempo base);</p> <p>- As pessoas de número 2 devem bater palmas duas vez mais rápido;</p> <p>- As pessoas de número 3 devem bater palmas duas vezes mais devagar do que as pessoas de número 1;</p> <p>- As pessoas de número 4 devem bater palmas 4 vezes mais rápido do que as pessoas de</p>
---	--

	<p>número 1.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Depois que todos já estão confortáveis em sua execução, a roda é dispersa e a mesma música deve ser mantida andando-se pelo espaço.
<p>E.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Neste exercício é necessário que esteja tocando uma música; - Em roda, em pé, primeiramente as pessoas devem passar uma palma de uma para outra (como se passa uma bola num jogo de bola), falando o nome da pessoa para quem a palma está sendo passada e considerando a música que está sendo tocada; - Em seguida, repete-se o mesmo exercício, mas sem música e com duas novas regras: não pode passar palma para alguém que já recebeu e a velocidade do jogo deve ir aumentando; - Em seguida, a palma deve ser passada lentamente lado a lado, seguindo o sentido direito da roda; - Simultaneamente, no outro sentido da roda, deve-se pular com um pé e depois com o outro, como se “um ratinho estivesse querendo passar entre nossos pés”; - Em seguida, repete-se essa parte do exercício, mas a partir da segunda rodada, deve-se ir aumentando somente a velocidade das palmas. 	

<p>20. Exercícios de percepção</p> <p>A. Stanislavski</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sentados, primeiro deve-se, de olhos fechados, imaginar que tem um vela na sua frente. O professor deve perguntar porque essa vela é importante para o aluno, se ela está acesa ou apagada; - Imaginar, sob a perspectiva do toque, uma moeda. O professor deve fazer perguntas ao aluno para estimulá-lo; - Imaginar, sob a perspectiva do cheiro, um perfume. O professor deve - Imaginar, sob a perspectiva do paladar, um limão. O professor deve fazer perguntas ao aluno para estimulá-lo; 	<p>B.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em roda, um dos alunos deve ser colocado no centro; - Os demais devem inventar uma história envolvendo o aluno que está no centro da roda, na qual essa pessoa é um amigo ou inimigo; - A pessoa que está no centro então, somente através dos olhares e de cumprimentos: “OI, como vai?”, tem de discriminar quais são seus amigos e quais são seus inimigos; - Este aluno deve colocar os amigos de um lado e os inimigos de outro; - Depois de todos terem sido selecionados, o professor fala para que ele mate seus inimigos
---	--

<ul style="list-style-type: none"> - Imaginar, sob a perspectiva da audição, uma música. O professor deve fazer perguntas ao aluno para estimulá-lo; - Em seguida, o professor pergunta aos alunos quais foram as lembranças mais vivas, mais reais. 	<p>e no momento da morte, o escolhido como inimigo deve revelar se era mesmo inimigo ou era um amigo;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Com os amigos, pede para que o aluno os abraçe e no momento do abraço, aquele que não for amigo, deve revelar-se.
<p>C.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Três pessoas colocam-se de costas para turma ao fundo da sala; - Uma pessoa do grupo maior deve escolher uma das três e chamá-la: “Ei”; - Entre as pessoas que estão de costas, uma está sendo chamada, deve perceber e virar; - No que a pessoa consegue perceber que estão a chamando, ela volta para o grupo grande e a pessoa que estava chamando por ela junta-se aos outros dois. 	<p>D. Michael Chechov</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, dispersos pelo espaço, os alunos devem ir reagindo; - O professor deve falar para os alunos: “Seus pés estão numa chapa quente, que vai ficando cada vez mais quente. Seus pés estão doendo muito, mas você vai fazer um teste para uma peça e as pessoas com pés doendo não vão passar. Então, ande, vá para o teste. Mas, antes de começar o teste, você entra numa salinha que ninguém está vendo.”
<p>E.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Uma menina é colocada entre dois meninos que estão sentados em duas cadeiras; - Os meninos devem chamá-la, dizendo que precisam muito dela; - Ela deve escolher para qual lado ela vai. 	<p>F.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, de costas para o professor, que deve bater palma e os alunos devem perceber de que lado, de que posição, está vindo o som.
<p>G.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Os alunos devem se posicionar em duas filas, uma de frente para outra; - Uma pessoa deve ficar no meio das filas, com os olhos fechados; - Uma fila deve chamar a pessoa somente com gestos corporais, sem a fala; - A outra fila, também somente com gestos corporais, deve expulsar a pessoa; - O objetivo do exercício é que a pessoa que está no meio consiga perceber qual é o grupo que está a chamando e siga em direção a ele. - Depois, com outra pessoa ao centro, o mesmo exercício deve ser repetido somente com o olhar. 	

<p>21. Exercício de criatividade</p> <ul style="list-style-type: none"> - Os alunos devem se colocar em duas filas, frontalmente; - O primeiro de uma das filas deve caminhar até a outra fila, trocando de lugar com o colega; - O próximo a repetir esse trajeto não pode caminhar, tem de fazer algo diferente, por exemplo, dar saltos; - O terceiro a fazer esse trajeto tem de fazer algo que ainda não foi feito e assim por diante até o último aluno. 	<p>22. Exercício para peça Romeu e Julieta</p> <ul style="list-style-type: none"> - As meninas devem ficar no fundo da sala em linha, em pé; - Os meninos ficam na outra ponta da sala, também em linha, mas sentados; - As meninas devem correr com o objetivo de chegar o mais perto possível cada uma de um dos meninos, mas sem encostar nele, e então parar, olho no olho; - Em seguida, é feito o mesmo exercício com os meninos.
<p>24. Círculos de atenção</p> <p>A. Audição</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em roda, sentados, com os olhos fechados, devemos ouvir somente o que tem na roda; - Em seguida, os sons da sala; - Em seguida, os sons de lá de fora. 	<p>B. Visão</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em roda, sentados, devemos observar somente o que tem na roda; - Em seguida, a sala; - Em seguida, fora da sala.
<p>25. Confiança – carregamentos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primeiramente, uma pessoa é colocada no chão, deitada, de barriga para cima e deve permanecer durante todo o exercício de olhos fechado; - Os demais integrantes do grupo carregam essa pessoa e a suspendem o mais alto que puderem; - Giram a pessoa no alto e então colocam-na novamente no chão; - Tudo deve ser feito com muito cuidado, precisão e tranquilidade; - Numa segunda vez, o grupo é dividido em dois e em cada grupo haverá uma pessoa a ser carregada; - Através dos mesmos procedimentos, cada 	<p>26. Jogo do assassino na cidade</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em pé, em roda, de olhos fechados; - O professor escolhe aleatoriamente e toca nos ombros de 1, 2, 3 ou até 4 assassinos dependendo do número de alunos que estiverem jogando; - Primeiramente, somente os assassinos abrem os olhos e verificam quem são seus parceiros; - Então, o professor diz: “É hora da cidade acordar!!”, todos devem abrir os olhos, sair andando pela sala e o jogo se inicia; - O assassino, para matar sua vítima, deve piscar, sem que ninguém mais além da própria vítima perceba; - A vítima, ao ser atingida pela piscadela, deve

<p>grupo carrega uma pessoa, a gira no alto e então caminham um em direção ao outro para que, ainda no alto, as pessoas carregadas sejam trocadas pelos grupos.</p>	<p>caminhar 4 passos e só então cair;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se no ato de assassinar alguém, outra pessoa ver, essa segunda pessoa deve parar o jogo e falar que descobriu quem é o assassino; - Se ela estiver correta, o assassino sai do jogo, mas se ela não estiver correta, então ela sai do jogo.
<p>27. Jogo do espelho (Stanislavski)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Em duplas, espalhados pelo espaço; - Uma das pessoas da dupla será o espelho; - A outra, deve se lembrar de um acontecimento muito triste e ou muito feliz que teve em sua vida e deve imaginar que isso acabou de acontecer e então, ela está indo olhar no espelho; - O exercício se inicia quando a pessoa chega no espelho e então fica olhando para ele, quando o espelho achar que entendeu a história, deve falar alguma coisa no ouvido da pessoa; - O exercício só deve terminar quando todos os espelhos terminarem; - Em seguida, o professor faz perguntas para aqueles que foram os espelhos: “você entenderam o que aconteceu?” e também para os outros: “Porque vocês estavam indo para o espelho? Qual era seu objetivo?” 	<p>28. Exercício de preparação do ator (Stanislavski)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Duas pessoas são escolhidas para fazer o exercício, os demais devem apenas observar; - Uma pessoa será o número 1 e a outra, o número 2; - O número 1 sai da sala; - Escolhemos para o número 2 uma tarefa, por exemplo, beber água da garrafinha que está na sala; - O número 2 terá de convencer o número 1 a cumprir essa tarefa; - O número 1 entra na sala então, deve fazer coisas, conversar com o número 2, mas de modo algum pode cumprir essa tarefa (que ele não sabe qual é); - O jogo termina quando o número 2 consegue com que o número 1 cumpra a tarefa ou quando o número 1 descobre qual é a tarefa que não pode executar.
<p>29. Exercício de expressão e imitação</p> <ul style="list-style-type: none"> - Os alunos devem se posicionar em fila, sendo que o segundo estará de costas para o primeiro, o terceiro de costas para o segundo e assim por diante; - O primeiro da fila vira-se para o segundo fazendo uma careta com o corpo inteiro; - O segundo deve copiar a forma corporal 	<p>30. Improvisação (em duplas)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nesse exercício, dois atores devem “subir ao palco” enquanto os demais formam a plateia para assisti-los; - O texto do ator número 1 é dizer NÃO, enquanto o texto do ator número 2 é SIM; - Eles não podem falar outras palavras além dessas e devem improvisar uma cena a partir

<p>rigorosamente e em seguida, virar-se para o terceiro com uma nova careta.</p>	<p>do diálogo com elas; -Pode-se sugerir outros binômios.</p>	
<p>31. Exercícios de trabalho com a peça</p> <p>A. - Os alunos ficam todos juntos, em pé;</p> <p>- O professor pede que um a um, eles vão à frente e completem “Eu não gosto de...”;</p> <p>- O espaço ocupado pela pessoa que fala nunca pode ficar vazio;</p> <p>- É preciso cumprir a tarefa com agilidade e ao terminar de falar, ir correndo para o outro lado da sala;</p> <p>- Quando todos os alunos chegarem no outro lado da sala, um a um novamente, vai a frente e diz “Eu gosto de...”;</p> <p>- Em seguida, o professor começa a sugerir temas para pautar a fala dos alunos. Por exemplo: comida;</p> <p>- Em seguida, começa a sugerir temas que tenham a haver com o universo da peça;</p> <p>- Após algumas rodadas, pede que dois alunos se retirem do jogo;</p> <p>- Esses alunos vão anotar tudo o que grupo for falando durante o jogo;</p> <p>- Após mais algumas rodadas, o professor pára o jogo e pede aos alunos que estavam anotando que leiam o que conseguiram escrever.</p>	<p>B.</p> <p>- Em roda, sentados, os alunos devem contar a história da peça toda, sendo que cada um só pode falar uma frase e quando terminar a roda, a história deve ter chegado ao fim.</p> <p>(Desde o início da primeira frase dita pelos alunos em interpretação ao texto, o professor deve inquiri-lo sobre o porquê daquele <i>acontecimento</i>.)</p>	<p>C.</p> <p>- Construir com o próprio corpo um boneco de algum dos personagens da história que deve conter um gesto e uma frase. Nessa tarefa, é preciso perguntar-se: o que é mais importante dentro desse personagem? É preciso considerar que o principal objetivo do criador do boneco é vendê-lo, então qual é a sua principal tarefa? Você deve gostar do boneco e ser capaz de memorizá-lo. O brinquedo deve provocar um riso histórico na plateia.</p>
<p>D.</p> <p>- Encontrar no texto tudo o que se sabe sobre as personagens antes de começar a peça e o que elas contam depois.</p>	<p>E.</p> <p>- Contar as <i>circunstâncias propostas</i> da peça a partir do ponto de vista de cada personagem e do diretor.</p>	