

PRISCILA GENARA PADILHA

**A CONQUISTA DA VIDA NA CENA PELO SISTEMA DE STANISLÁVSKI E O
PROCESSO EXPERIMENTAL DE *O HOMEM, A MULHER, O PÁSSARO E A
CHAVE***

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas do Teatro, Linha de Pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sandra Meyer

FLORIANÓPOLIS/SC

2016

P123c Padilha, Priscila Genara

A conquista da vida na cena pelo Sistema de Stanislávski e o processo experimental de O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave/ Priscila Genara Padilha. - 2016.

215 p. ; 29 cm

Orientadora: Sandra Meyer

Bibliografia: p. 203-215

Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

1. Teatro. 2. Stanislávski.I. Meyer, Sandra. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

CDD: 792- 20.ed.

PRISCILA GENARA PADILHA

**A CONQUISTA DA VIDA NA CENA PELO SISTEMA DE STANISLÁVSKI E O
PROCESSO EXPERIMENTAL DE *O HOMEM, A MULHER, O PÁSSARO E A
CHAVE***

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para obtenção do grau de Doutora em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas do Teatro, na Linha de Pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e subjetividade.

Orientadora:

Prof^ª. Dra. Sandra Meyer

Membros:

Prof^ª. Dra. Maria Thaís Lima dos Santos (ECA/USP)

Prof^ª. Dra. Vera Collaço (UDESC)

Prof^ª. Dra. Maria Brígida Miranda (UDESC)

Prof^ª. Dra. Elena Vássina (CLR/USP)

Prof^ª. Dra. Inês Alcaraz Marocco (Suplente - UFRGS)

Florianópolis/SC, 09/12/2016

DEDICATÓRIA

Para Marco Antônio Dágios, *in memoriam*...

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Sandra Meyer Nunes, pela paciência, generosidade, apoio e direcionamentos sugeridos à pesquisa.

À Nair D'Agostini, um agradecimento especial pelos ensinamentos ainda hoje em movimento e pela coorientação da tese.

Às professoras integrantes da banca de qualificação, Maria Brígida Miranda, Maria Thaís Lima dos Santos, Silvia Balestreri e Vera Collaço, pelas valorosas sugestões e colaborações decisivas com a tese; às professoras da banca de defesa, Elena Vássina, Maria Brígida Miranda, Maria Thaís Lima dos Santos e Vera Collaço.

À Universidade do Estado de Santa Catarina e à Universidade Federal de Santa Catarina.

À minha família, especialmente minha mãe, Ivone Maria Padilha, e meu pai, Einar Derli Padilha pelo apoio incondicional, mas principalmente pelas "asas e pelas raízes" que me possibilitaram "voar" e saber para onde retornar sempre que preciso.

Aos/às meus/minhas colegas professores/as do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, Elisana de Carli, Marília Carbonari, Sassá Moretti, Paulo Berton, Sergio Nunes Melo, Débora Zamarioli, LF Pereira, Janaina Martins e Fabio Salvatti, pela parceria, apoio e amizade.

Ao LF Pereira, à Raquel Guerra e à Michele Zaltron, pela parceria na jornada de escritura da tese, e ao Fábio Salvatti, por colocar-me provocações a serem pensadas na pesquisa.

A todos/as os/as amigos/as e parceiros/as dos coletivos que encontrei na vida e na arte, sem os/as quais nada neste trabalho faria sentido.

Ao Laédio Martins, pela profunda camaradagem, pelo estímulo, pelas conversas infundáveis sobre o Sistema de Stanislávski e sobre a vida, mas principalmente por ser meu amigo desde sempre e até o fim.

A todos/as os/as alunos/as com quem pude compartilhar pequenas e valiosas vivências, especialmente Aline Elingen, Bianca Gonçalves, Igor Gomes e Bruno Santos.

A todos/as os/as pedagogos/as que me deixaram algo para que com isso eu fizesse alguma coisa, especialmente Nair D'Agostini, Adriana Dal Forno, Beatriz Pippi, Inês Marocco, Paulo Márcio Pereira, Rozane Cardoso e Gisela Biancalana.

RESUMO

PADILHA, Priscila Genara. A Conquista da Vida na Cena pelo Sistema de Stanislávski e o Processo Experimental de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*. 2016. Tese (Doutorado em Teatro – Área Teorias e Práticas do Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

Esta tese aborda o Sistema de Stanislávski como uma base de sustentação da arte da atuação e da encenação teatral. O Sistema é aqui tratado como um espaço de princípios moventes, capazes de gerar potências de vida cênica. Esse conhecimento é compreendido como forma de possibilitar ao/à ator/atriz a conquista de sua vivência na cena pela criação de ações físicas reais, independentemente da proposta estética da encenação. Na tentativa de problematizar as compreensões que relacionam o Sistema de Stanislávski à estética realista, mas também à forma dramática, um processo criativo, pedagógico e investigativo foi realizado. Para a montagem, foi escolhida uma dramaturgia que à primeira vista parece avessa à aplicabilidade dos princípios stanislavskianos. *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave* é, pois, resultado dessa pesquisa prático-teórica, que teve como material textual *Descrição de Imagem*, de Heiner Müller, e como forma de operar a poética do espetáculo, o Sistema de Stanislávski.

Palavras-chave: Sistema de Stanislávski, Atuação Teatral, Encenação Teatral, Vivência, Ação Física, Heiner Müller

ABSTRACT

PADILHA, Priscila Genara. Achieving Life on the Stage by means of Stanislavski System, and the Experimental Process of *The Man, The Woman, the Bird and the key*. 2016. Thesis (Doctorate in Theater – Area: Theater Theories and Practices) – Universidade do Estado de Santa Catarina. *Graduate Program in Theatre*, Florianopolis, 2016.

This thesis approaches the Stanislavski System as a basis to support the art of acting and staging. The System is here regarded as a space of moving principles that are able to generate forces of scenic life. Such knowledge is understood as a way to enable the actor or actress to achieve his or her experience on the stage through the creation of real physical actions, independently on the aesthetical proposal of the staging. In an attempt to problematize the understandings that have related the Stanislavski System to the realistic aesthetics, but also to the dramatic form, a creative, pedagogical, investigative process was carried out. For the theatrical production, we chose a dramaturgy that at first glance seems to be opposed to the applicability of Stanislavski's principles. *The Man, the Woman, the Bird, and the key* has resulted from this theoretical-practical research that had *Description of a Picture* by Heiner Muller as textual material, and the Stanislavski System as a way to run the poetics of the theatrical spectacle.

Keywords: Stanislavski System, Dramatic Action, Staging, Experience, Physical Action, Heiner Muller

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EUA - Estados Unidos da América

GITSa - Instituto Estatal de Arte Teatral de Moscou - Lunatcharski

LGITMiK - Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado, nomeado N. K. Cherkacov

PCP - Principal Circunstância Proposta

RATI - Academia Russa de Arte Teatral

RDA - República Democrática Alemã

SPAGTI - Academia Estatal de Arte Teatral de São Petersburgo

TAM - Teatro de Arte de Moscou

UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina

UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

UFSM - Universidade Federal de Santa Maria

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Acontecimento Inicial – O Homem, A Mulher, O Pássaro e a chave.....	138
FIGURA 2 – Acontecimento Inicial.....	138
FIGURA 3 – Acontecimento Inicial.....	138
FIGURA 4 – Acontecimento Inicial.....	138
FIGURA 5 – Ação Real.....	139
FIGURA 6 – Fragmentos Situacionais.....	140
FIGURA 7 – Fragmentos Situacionais.....	140
FIGURA 8 – Fragmentos Situacionais.....	140
FIGURA 9 – Linha de Ação Lógica e Coerente.....	143
FIGURA 10 – A Atenção Criativa e a Liberdade da Ação.....	156
FIGURA 11 – Objeto Exterior e Inanimado.....	166
FIGURA 12 – Pequeno Círculo de Atenção e Objeto.....	166
FIGURA 13 – A Atenção Ativa.....	168
FIGURA 14 – O Objeto de Atenção e a Ação Sincera.....	169
FIGURA 15 – Os Objetos de Atenção.....	169
FIGURA 16 – Do Objeto Exterior ao Objeto Interior de Atenção	172
FIGURA 17 – As Circunstâncias da Materialidade da Cena e a Atenção	174
FIGURA 18 – Direcionamento da Atenção.....	182
FIGURA 19 – Os Encontros entre Objetos de Atenção	185
FIGURA 20 – O Homem, A Mulher, O Pássaro e a chave	186

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A BUSCA DE STANISLÁVSKI PELA VIDA NA CENA	24
1.1 STANISLÁVSKI, SUAS INTUIÇÕES E O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO SISTEMA.....	28
1.2 A AÇÃO REAL: ENTRE SHCHÉPKIN E STANISLÁVSKI OU DE SHCHÉPKIN À STANISLÁVSKI?.....	34
1.3 PERCURSOS E AGRAVANTES DAS SOMBRAS PROJETADAS NO SISTEMA DE STANISLÁVSKI.....	45
1.4 OS ESTUDIOS E A EXPERIMENTAÇÃO DOS PRINCÍPIOS DO SISTEMA COM DIFERENTES POÉTICAS DO ESPETÁCULO.....	52
1.4.1 Vakhtángov e a defesa do Sistema de Stanislávski como potência para diferentes estéticas da cena.....	61
A ESCOLHA PELA VIDA NA CENA.....	66
2 O SISTEMA DE STANISLÁVSKI COMO ESPAÇO MOVENTE: PERSPECTIVAS DE UMA METODOLOGIA VIVA	72
2.1 DAVIDA À VIDA NA CENA: O SISTEMA DO "ÚLTIMO STANISLÁVSKI"	74
2.2. GUEORGUI TOVSTONÓGOV: ENTRE A TRADIÇÃO E A RUPTURA.....	81
2.3 NAIR D'AGOSTINI E A TRANSMISSÃO DO LEGADO DE STANISLÁVSKI.....	89
3 SUBSTRATOS DA MONTAGEM DE <i>O HOMEM, A MULHER, O PÁSSARO E A CHAVE</i>	104
3.1 HEINER MÜLLER E A ESCRITA DE MATERIAIS PARA O TEATRO.....	106
3.1.1 O retorno dos mortos.....	114
3.1.2 Breve aliança de afetos.....	118
3.2 ENFRENTANDO <i>DESCRIÇÃO DE IMAGEM</i> A PARTIR DA ANÁLISE ATIVA.....	120
3.2.1 Os elementos da Análise Ativa na prática do <i>étude</i>	125
3.3 CIRCUNSTÂNCIAS PRESSUPOSTAS E CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS.....	127

3.3.1 Circunstâncias propostas pelo material ficcional.....	129
3.3.2 Circunstâncias do espaço-tempo presente e circunstâncias interiores.....	131
3.4 O <i>ÉTUDE</i> NA CRIAÇÃO DE ACONTECIMENTOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO.....	135
4 A ATENÇÃO COMO CONDIÇÃO PARA A VIDA NA CENA.....	146
STANISLÁVSKI E O PROBLEMA DA ATENÇÃO.....	147
4.1 O ESTADO CRIATIVO COMO ESTADO DE POTENCIALIZAÇÃO DA ATENÇÃO: SUSPENSÃO E EXCEÇÃO.....	153
4.1.1 A atenção e a liberdade da ação: entre o si mesmo e o outro.....	160
4.1.2 Os círculos de atenção, os objetos e as circunstâncias.....	165
4.1.3 Os Encontros na Cena.....	178
4.2 A ATENÇÃO E O SILÊNCIO NA RELAÇÃO ENTRE ATUAÇÃO E ENCENAÇÃO.....	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	203

INTRODUÇÃO

O que fazemos com o que nos foi deixado? Partimos dessa pergunta para introduzir o pensamento que aqui tenta ser desenvolvido sobre o Sistema de Konstantin Stanislávski¹ (1863-1938). Para desdobrá-la nas questões que nos interessam, perseguiremos a busca de Stanislávski no desenvolvimento de princípios para a arte da atuação, suas zonas de sombra e os lugares alcançados pelo mestre russo e seu legado. Para isso, trilharemos um caminho que tanto fala de uma tradição quanto tenta abrir espaços dentro dela para que seus elementos possam ser evidenciados. Dessa forma, tentaremos colaborar com o repensar de alguns equívocos que se ligaram ao Sistema de Stanislávski ao longo de seu desenvolvimento e que permanecem em pé até os dias de hoje.

O problema que tentaremos enfrentar durante a escrita, já o tendo enfrentado na prática, é a confusão entre o Sistema, que é uma metodologia de atuação, e a estética de alguns espetáculos encenados por Stanislávski. Embora esse problema esteja aquietado e resolvido para muitos/as profissionais do teatro, muito ainda se fala sobre o Sistema e sua ligação com a estética realista. A despeito de a defesa do Sistema como base formativa para o/a ator/atriz alcançar a vida na cena encontrar-se não só nos escritos do próprio Stanislávski, mas também nos estudos de Maria Knébel² (2005), Gueorgui Tovstonógov³ (1980), Elena Vássina⁴ (2015), Nair D'Agostini⁵ (2007), Sharon Marie Carnicke⁶ (2009), Franco Ruffini⁷ (2012) e outros/as, parece-nos necessário ainda investir nessa defesa.

¹ Konstantin Serguéievitch Alexeiev, conhecido como Konstantin Stanislávski, foi um dos mais destacados profissionais de teatro de seu tempo. É considerado um dos inauguradores do teatro moderno, e seu legado permanece presente nas práticas teatrais ainda hoje.

² Maria Osípovna Knébel (1898–1985) foi uma das maiores divulgadoras das últimas pesquisas desenvolvidas por Stanislávski, a análise da ação, que em sua própria abordagem ficou conhecida como Método da Análise Ativa. Suas obras mais conhecidas no Brasil são *El Ultimo Stanislavski* e *Poética de La Pedagogia Teatral*.

³ Gueorgui Tovstonógov (1915-1989) foi ator e diretor e, por sua versatilidade, pôde incursionar pelos mais diversos temas, gêneros e estilos. Graduou-se no GITSa entre 1938 e 1946. Foi diretor do Teatro Bolshoi por 33 anos, fazendo dele uma referência nacional.

⁴ Elena Nikolaévna Vássina, pesquisadora e professora russa, formou-se na Faculdade de Letras da Universidade Estatal de Moscou Lomonóssov (MGU). Atualmente, é professora do curso de Letras Russas na Universidade de São Paulo. Incluem-se em suas áreas de estudos a literatura e o teatro russo.

⁵ Encenadora-pedagoga e pesquisadora teatral, formada pelo Instituto Estatal de Música, Cinema e Teatro de Leningrado (LGITMiK). Foi professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (RS) de 1985 a 2001; mestra com quem a autora da tese estudou o Sistema de Stanislávski entre os anos de 1998 e 2001.

⁶ Sharon Marie Carnicke (1949-) é professora no departamento de Teatro, Língua e Literatura Eslava na University of Southern California (USC), internacionalmente conhecida como especialista no Sistema Stanislávski para a formação do/a ator/atriz e para atuação em cinema. Também dirige um laboratório particular em Los Angeles para atores/atrizes profissionais na última técnica de Stanislávski – a Análise Ativa.

⁷ Franco Ruffini (1939-) é professor de Artes Cênicas na Universidade de Roma III. É um dos fundadores/as da Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA) e membro de seu quadro de pesquisadores/as. Depois de estudar o século XVII e a Renascença, especializou-se em teatro do século XX.

Por que a ideia de uma ligação *a priori* de um sistema de atuação com a estética realista perdura? De onde vem esse desvio? Como atestar sua incongruência? Em que medida os princípios propostos pelo Sistema de Stanislávski levariam a crer em seu suposto casamento com o realismo cênico?

A empreitada que aqui nos propomos é dar força às proposições do Sistema de Stanislávski; nesse sentido, não há novidade nesta tese, pois tentaremos defender as afirmações do próprio Stanislávski com respeito à prática da atuação, o que também envolve questões da encenação. Desse modo, a importância que pode ser dada a esta tese reside na reafirmação do Sistema como potência para o trabalho no território teatral e do que fazemos com essa herança.

Não nos opoemos ao realismo, é necessário dizer, já que não se trata de negá-lo em pesquisas cênicas que partem do Sistema de Stanislávski, mas, pelo contrário, afirmar sua validade como um modo de operar a poética do espetáculo, independentemente de suas questões estéticas.

É preciso dizer que, na dramaturgia e na literatura, o realismo e o naturalismo surgem como tendências estéticas na segunda metade do século XIX na Europa, estendendo-se também a outros países. Já na encenação e na atuação, as experiências datam da virada do século XIX para o XX, período que compreende a maturidade artística de Stanislávski.

Ao termos de definir realismo e naturalismo no território teatral, deparamo-nos com um problema, de caráter mais terminológico que conceitual. Não há consenso entre os termos aplicados: há pesquisadores/as que diferenciam o realismo do naturalismo, ao mesmo tempo em que há outros/as que creem tratar-se de um mesmo conceito. Para estes/as últimos/as, a tentativa de mimetizar a realidade, característica do realismo, seria no naturalismo agudizada por um vínculo estreito com o cientificismo, a análise e o experimento. A título de exemplo dessas diferentes concepções, acreditamos ser necessário ver como os/as pesquisadores/as tratam o tema.

Para Margot Berthold (2001), realismo é o termo anglo-americano para aquilo que era chamado de naturalismo na Europa. Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (1999), separa os verbetes, mas, no momento de defini-los, diz ser difícil diferenciá-los, já que em muitas obras não há como demarcar limites. Marvin Carlson (1997) delimita as duas correntes como distintas. Jean-Jacques Roubine (1998, 2003) apenas se referindo ao naturalismo, desconsidera qualquer dessemelhança. Para este pesquisador, só existe a estética naturalista, com o cientificismo desdobrando-se em algumas obras de maneira mais evidente que em outras. Por ora, trataremos de um par, ou seja, realismo/naturalismo, já que o que nos

interessa nessa/s escola/s é sua intenção de reproduzir nos palcos a realidade, no intuito de perseguir pistas do problema do par que nos interessa, a saber: Sistema de Stanislávski/realismo.

O advento do realismo/naturalismo é decorrência de uma reação ao romantismo e trata, no teatro, tanto da escrita dramática quanto da encenação e atuação. Na literatura, o maior expoente dessa tendência foi Emile Zola (1840-1902), e suas obras mais caras para essa escola são os artigos *O Romance Experimental* e *O Naturalismo no Teatro* (1880). Para Zola, "o romancista é feito de um observador e de um experimentador. Nele o observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver" (1979, p.31). Suas concepções acerca da literatura e do teatro são fortemente marcadas pela influência da ciência experimental e pela teoria determinista⁸ de Hippolyte Taine⁹ (1828-1893). Há a pretensão de aproximar a arte de uma "verdade" e a tentativa de reprodução da realidade.

Consideram-se como um dos principais marcos do naturalismo/realismo no teatro as propostas de encenação de André Antoine¹⁰ (1858-1943), fundador do Théâtre Libre (1887), sendo ele o primeiro encenador na acepção moderna do termo, destaca Roubine (1998). Antoine propõe uma encenação que possa aproximar-se da realidade, numa "ambição mimética de um teatro que sonha com uma coincidência fotográfica entre a realidade e sua representação" (ROUBINE, 1998, p.24). O encenador francês também propõe uma atuação que tenha no comportamento cotidiano seu parâmetro, rechaçando o regime de clichês característico de algumas práticas teatrais de então. Carlson fala de uma tradição que se baseia em padrões. Para o pesquisador, André Antoine:

[...] segue essencialmente Zola ao preconizar um teatro baseado na verdade, na observação e no estudo direto da natureza, denunciando o aprendizado tradicional dos atores [...] Tal aprendizado enfatiza os tipos tradicionais, os gestos tradicionais e principalmente a elocução tradicional (CARLSON, 1997, p. 273).

Aqui, não verticalizaremos essa discussão, uma vez que não nos interessa aprofundar estudos sobre uma ou outra escola estética. Como Stanislávski é marcado como um encenador realista em algumas referências, mas também como naturalista em outras, seguiremos a

⁸ Teoria que pretende estudar e compreender a ação humana por sua: "raça, momento e meio" (CARLSON, 1997, p.272).

⁹ Hippolyte Taine foi um historiador, crítico literário e pensador francês. Foi um importante representante do Positivismo Francês do século XIX. O *Método de Taine* consistia em fazer história e compreender o homem à luz de três fatores determinantes: meio ambiente, raça e momento histórico. Essas teorias foram aplicadas ao movimento artístico realista.

¹⁰ Ator, autor, diretor de teatro, cineasta e crítico francês, considerado o inventor da moderna *mise en scène* na França e um dos pais do naturalismo no cinema.

reflexão usando o termo *realismo*, mesmo quando aparecer, nas citações, o termo *naturalismo*.

Stanislávski, ao final do século XIX, começa a investigar os princípios que regeriam a arte da atuação e, a partir de 1906, passa a sistematizá-los em um complexo metodológico. Tais princípios criariam para o/a artista as condições para a conquista de ações psicofísicas, que devem ser vivenciadas em cena como uma potente realidade. Nessa concepção, a ficção, para ser crível, tem de tornar-se uma realidade possível no aqui-agora.

A corrente simbolista na dramaturgia e sua absorção pela encenação colocam problemas a Stanislávski, que decide criar laboratórios para que essa linguagem possa ser pesquisada, longe das preocupações de um teatro institucional e de suas demandas de repertório. Nesses espaços, chamados Estúdios Teatrais, novas abordagens estéticas eram investigadas, ao mesmo tempo em que eram experimentados na prática os princípios orgânicos do Sistema de Stanislávski. Nos Estúdios, experiências importantes com formas não alinhadas ao realismo, como as de Vsevolod Meyerhold¹¹ (1874-1940) e Evgueni Vakhtángov¹² (1883-1922), são realizadas. Nesse sentido, destacamos a montagem de *A Princesa Turandot*, encenada por Vakhtángov.

Ao mesmo tempo, nesse início de século, cria-se uma tradição em torno das pesquisas de Stanislávski, e seu conhecimento passa a ser difundido por seus/suas herdeiros/as e parceiros/as, não só na Rússia (e depois URSS), mas também na Europa, EUA e, mais tarde, na América Latina. Abordagens são criadas para se trabalhar com o Sistema de Stanislávski, e alguns desvios desse conhecimento são promovidos. Curioso é notar que, mesmo com as afirmativas de Stanislávski na defesa do Sistema como uma base formativa para o/a artista cênico/a criativo/a, esses desvios perduraram, atravessando a Rússia e posterior URSS, chegando ao EUA, onde uma perspectiva específica foi criada, o chamado Método de Lee Strasberg¹³ (1901-1982). A perspectiva latino-americana é fortemente

¹¹ Karl Fiodor-Kasimir (Vsevolod Emilievich) Meyerhold foi ator, diretor e teórico com grande destaque na primeira metade do século XX. Foi ator de Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou e professor de direção do cineasta russo Sergei Eisenstein. Ficou conhecido pela elaboração da técnica de atuação chamada Biomecânica. Acusado de formalismo e trotskismo, Meyerhold foi executado pelo regime stalinista, e seus escritos ficaram proibidos até 1955.

¹² Evgueni Bogrationovich Vakhtángov. Membro do Teatro de Arte de Moscou desde 1911, participou ativamente de sua seção experimental, o Primeiro Estúdio. Teve grande influência no trabalho posterior dos estúdios do Teatro de Arte de Moscou, sobretudo no Segundo e Terceiro, que mais tarde recebeu o seu nome. Posteriormente, foi diretor artístico do Teatro Habima, de Israel.

¹³ Cofundador do Group Theatre, destacado grupo teatral de Nova Iorque na década de 1930-40. Em 1949, fundou o Actors Studio, importante referência na formação de atores/atrizes e na difusão do nome de Stanislávski ainda na atualidade.

marcada pelo conhecimento do Método e pelas traduções parciais dos livros de Stanislávski em português realizadas do inglês, e não diretamente do russo.

O Sistema de Stanislávski trata de princípios da "natureza orgânica" e estabelece um território para a criação autêntica. Não se trata de uma fórmula aplicável, mas de fundamentos que necessitam ser postos em movimento por cada artista de modo particular. A particularidade do/a artista refere-se, tão somente, à apropriação desses princípios orgânicos, percebidos por Stanislávski na observação do/a homem/mulher em ação na vida, de si mesmo em seu trabalho atoral e dos/as grandes atores/atrizes que geravam vida na cena.

Assim, quando tratamos de apropriação, estamos falando, sobretudo, em ocupar espaços dentro desse conhecimento e movimentar seus princípios constitutivos. O Sistema de Stanislávski é compreendido como um subterrâneo sobre o qual construímos nossa autonomia artística. Seus elementos não se encontram isolados, uma vez que são interdependentes. Explorando um de seus fundamentos, será imposta a necessidade de movimentar os outros. O Sistema é uma estrutura movente.

O que fazemos nesta tese é, pois, tentar movimentar os elementos do Sistema por meio de nossas individualidades artísticas e pedagógicas, tentando gerar potência de vida cênica nesse processo. Tentaremos evidenciar o conhecimento acerca do Sistema, distendendo as linhas de força de seus elementos na experimentação pedagógica da montagem teatral de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*.

Abordagens sempre são novas, porque particulares, e nem sempre porque operam a revisão de um conhecimento. Trata-se de uma visão que duvidamos ser nova; dessa maneira, discutiremos sobre uma perspectiva que tentará tão somente ser honesta. Assumimos, portanto, que não temos a intenção de, frente a Stanislávski, apresentar algo que já não tenha sido por ele proposto em sua prática artística e pedagógica ou, pelo menos, tratado em suas reflexões. Procederemos buscando nossas particularidades na forma de mover os fundamentos do Sistema. Deixaremos que esse conhecimento nos atravessasse, refazendo na carne as marcas que, em outros momentos, já haviam sido impressas por nossa formação e por nossas criações no campo da cena. Tenderemos a manter um olhar tanto mais ingênuo e curioso do que um olhar fixado em certezas. Buscaremos reaprender, redescobrir, ressignificar, reconstruir e refazer caminhos que possam problematizar nossa concepção do Sistema de Stanislávski e, ao mesmo tempo, as concepções que o restringem como método para o realismo cênico. Para isso, foi necessário suspender os juízos acerca do já sabido, o que provocou o desamparo e a curiosidade necessários à criação.

Stanislávski sempre manteve seu trabalho em revisão, o que denota seu caráter fundamentalmente processual e sua atitude de risco. A ação física é problematizada desde o início da elaboração de seu trabalho, mas em seus últimos anos Stanislávski deu-lhe especial atenção. Ao final de sua vida, o pedagogo começa a experimentar procedimentos metodológicos para o trabalho do/a ator/atriz no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935). As experimentações com o Método das Ações Físicas e a prática do *étude*¹⁴, sustentada por uma análise da ação, encontrada no material criativo¹⁵ – procedimento chamado posteriormente por Knébel de Análise Ativa –, são datadas desse período. Uma subversão da relação entre ator/atriz, cena e texto é promovida pela prática do *étude*, em favor do contato com a personagem de maneira ativa e direta, sem a mediação de um estudo de mesa, tendo apenas alguns elementos do texto como suporte à criação. O foco passa a ser a criação orgânica de ações físicas no estudo prático da cena, buscando-se uma vivência possível no espaço-tempo presente.

Sobre a ação física, parece-nos importante dizer que ela é psicofísica e real, ou seja, é resultado da relação de um corpo com o mundo da cena. Partiremos da noção de corpo que Stanislávski propôs, a saber, um aparato indivisível entre as instâncias do pensamento, memória, sensação e sentimento, para pensar sobre os processos interiores e exteriores do corpo em ação. Sabemos que estudos contemporâneos esfacelam as noções de interior e exterior do corpo, datadas do século XIX, e entendemos ser importante tal discussão. No entanto, manteremos essa noção, na medida em que ela não nos impossibilite de pensar naquilo que do interior vaza e se mistura com o exterior, ou naquilo que do exterior afeta o interior. Em verdade, Stanislávski já não ignorava tais processos.

A arte da vivência refere-se ao ato de imprimir vida na cena e opõe-se à arte da representação e à arte do ofício, categorias definidas por Stanislávski que coabitariam as práticas teatrais de modo geral. É necessário dizer que, quando tratamos da organicidade, não falamos de uma ideia de organização, mas, antes, daquilo que é vivo, ou mesmo do que gera vida na cena. Quando o/a ator/atriz age efetivamente no aqui-agora, algo se passa em seu corpo, forças relacionam-se, processos psicofísicos desenvolvem-se.

Adentrando na estrutura da tese, encontram-se quatro capítulos que tentam desenvolver a defesa que nos propusemos a realizar. No Capítulo I, tentamos mapear a busca de Stanislávski pela vida na cena durante sua trajetória artística, perseguindo as ideias

¹⁴ Stanislávski usa a palavra francesa *étude* para referir-se ao estudo de cena realizado pela prática da improvisação atoral. Trataremos do assunto no segundo capítulo desta tese.

¹⁵ Entendemos como material criativo tanto a dramaturgia usada, quanto qualquer outro material textual, temático ou que inspire a criação.

intuitivas acerca da arte da atuação até sua maturidade, quando o mestre passa a encontrar caminhos que fortalecem suas impressões. Nesse capítulo, encontramos indícios do desvio de compreensão que perseguimos quando nos deparamos com o legado de Mikhail Shchépkin¹⁶ (1788-1863), ator russo que propôs critérios como a verdade e a sinceridade na cena, em contraposição à reprodução dura de padrões específicos para a atuação da época. Esses critérios acabam influenciando Stanislávski, e, como Shchépkin é considerado o artista que inaugurou a atuação realista nos palcos russos, tendemos a crer que, da relação, mesmo que indireta, entre esses mestres se fortalece a ideia de uma ligação entre a metodologia do Sistema e o realismo cênico.

Outra importante hipótese sobre tal entendimento do Sistema refere-se às primeiras montagens de Stanislávski realizadas no Teatro de Arte de Moscou (TAM¹⁷), que foram pautadas pela tendência "histórica e de costumes". Segundo o próprio Stanislávski, elas teriam marcado sua imagem, gerando um clichê de pensamento que ainda permeia sua tradição.

Os princípios orgânicos da criação atoral foram sendo percebidos e exercitados por Stanislávski até serem sistematizados em um complexo metodológico, que abarca a **atenção**, as **circunstâncias propostas**, a **comunicação**, o **tempo-ritmo**, a **imaginação**, a **adaptação**, **lógica e coerência**, a **liberdade muscular**, o **mágico "se"** e ainda outros. De acordo com o mestre russo, trabalhar com esses fundamentos é operacionalizar o/a ator/atriz que busca sua vida na cena, e nada impede que diferentes estilos de atuação sejam explorados por meio desses.

É importante salientar que encontrar um fato inaugural para essa compreensão não é a intenção desta tese, como talvez nem seja uma operação possível. Tentaremos, então, gravitar hipóteses sobre tal problemática.

Ao abordarmos a importância dos Estúdios Teatrais e suas experimentações, daremos especial atenção ao trabalho de Evgueni Vakhtángov na exploração de novas formas para a encenação junto da aplicação dos elementos do Sistema de Stanislávski, momento no qual

¹⁶ Nascido servo, Shchépkin começou a atuar na companhia do conde Volkenstein, nobre de quem seu pai era mordomo. Em 1808, tornou-se ator profissional, mas sua liberdade só foi conquistada em 1821, quando foi organizada uma apresentação para angariar fundos que pagassem por sua mudança de status na sociedade. Em 1823, passa a compor o elenco do Teatro Imperial de Moscou, criado em 1806 pelo czar Alexandre I (1777-1825) e conhecido como Teatro Máli. Anos mais tarde, nesse teatro, foi criada a Escola de Teatro Shchépkin, uma das escolas de arte dramática mais importantes da Rússia Imperial (MATA, 2010).

¹⁷ Abreviação para Teatro de Arte de Moscou. Companhia fundada por Stanislávski e Vladimir Ivanovitch Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943) em 1897-98. Para maiores informações, ver BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky and the Moscow Art Theatre 1898-1938*. In: *A History of Russian Theatre*, editado por Robert Leach e Victor Borovsky, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 254-277; e também GUINSBURG, Jacob. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou – Do Realismo Externo ao Tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

iniciamos a defesa propriamente dita da tese. Ao final do capítulo, trataremos da vivência cênica e de suas implicações para o trabalho atoral.

O Sistema de Stanislávski, não sendo fórmula para a criação teatral, abriga visões e formas de proceder com seus princípios que diferem entre si sem, no entanto, se contradizerem. Em função disso, no Capítulo II, tentamos problematizar o Sistema e seus fundamentos, evidenciando nossa perspectiva desse legado e destacando, para tanto, as visões de Gueorgui Tovstonógov e Nair D'Agostini. O intuito desse capítulo é não apenas situar o leitor dentro da herança stanislavskiana, elucidando a perspectiva que atravessa este trabalho, mas também pensar nas implicações práticas desse conhecimento. Quais são, portanto, os terrenos que sustentam nossos processos criativos no campo do teatro? O que é importante falar sobre o Sistema que afeta o processo pedagógico e artístico de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave?*

Tal estudo mostra-se necessário para este trabalho por termos apreendido com Nair D'Agostini, no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, os princípios da tradição de Stanislávski. A encenadora-pedagoga sempre se referiu ao caráter abrangente desse conhecimento, ensinamento transmitido a ela por Gueorgui Tovstonógov (1913-1989), seu mestre na escola soviética. A partir das lições de D'Agostini, entendemos a importância de não reduzir o Sistema a apenas uma possibilidade estética e de tratá-lo como perspectiva metodológica para diferentes experimentações da cena.

A partir do Capítulo III, a reflexão passa a atravessar a prática experimental da montagem de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, espetáculo inspirado em *Descrição de Imagem*, de Heiner Müller¹⁸ (1929-1995), dramaturgo alemão que, com seus textos, propõe um importante debate entre dramaturgia e encenação. A decisão, talvez radical, de escolher uma narrativa *terminal* como a de Müller foi tomada a fim de tensionar de maneira limítrofe a aplicação de conceitos práticos do Sistema stanislavskiano. Na prática, exploramos os elementos do Sistema com esse material textual, usando esse encontro sem fins estéticos dados *a priori*, mas deixando uma proposição ser sugerida e engendrada pela própria prática da montagem. O propósito fundamental de tal distensão foi criar vida na cena pelo trabalho atoral. Nesse capítulo, mediante a Análise Ativa e a prática dos *études*, serão discutidas as questões que tangem às circunstâncias propostas pelo texto, às circunstâncias do momento presente da realização da cena e às circunstâncias emergidas de questões da vida interior no aqui-agora do processo criativo. Essa discussão tende a colaborar com a desconstrução de

¹⁸ Dramaturgo e diretor teatral, foi diretor artístico do Berliner Ensemble e foi um dos principais autores/as que refletiram sobre a história recente da Alemanha, considerado por alguns o herdeiro de Brecht.

outro clichê de pensamento ligado à Stanislávski e suas proposições: aquele que afirma o Sistema como método para a forma dramática.

Esse processo tenta contribuir com o teatro contemporâneo apresentando uma possibilidade de abordar os elementos do Sistema, não sendo proposta de fórmula de acesso a ele, tampouco "o caminho correto", uma vez que ideias dessa natureza se chocam com uma diretriz de grande relevância na pedagogia que subjaz a aprendizagem do Sistema de Stanislávski: seus princípios não devem ser tomados como receita, mas como fundamentos a serem apropriados pelo/a artista em processos de diversas configurações e possibilidades.

O grupo formado para realizar esta pesquisa compôs-se com o objetivo de explorar os elementos do Sistema de Stanislávski e sua articulação com a dramaturgia de Heiner Müller, na busca pela criação orgânica. Para iniciar a criação, os elementos atenção, circunstâncias propostas e comunicação foram privilegiados. Ainda assim, outros elementos, como tempo-ritmo, lógica e continuidade, imaginação e liberdade muscular, foram se fazendo organicamente presentes na prática. Como a investigação demanda a verticalização das questões colocadas pela pesquisa, estabelecemos uma prática laboratorial pautada pela psicotécnica stanislavskiana, o que ocorreu durante os anos de 2012 e 2013. Nesse processo, seguimos a regularidade de realizar três ensaios semanais, com alguns períodos mais extensivos, realizando cinco ensaios por semana.

Para aliar a docência com um laboratório de investigação prática, alunos/as do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina¹⁹, atores/atrizes em formação, foram convidados/as a aliar-se à pesquisa. Bianca Gonçalves, Bruno Santos, Thiago Santana e Cézár Pizzeta foram partícipes do processo de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*. No segundo ano de trabalho, Thiago e Cézár afastaram-se do projeto, sendo substituídos por Igor Gomes e Aline Elingen. A meu cargo, ficou a direção do processo, no qual tentei problematizar as questões criativas pelo trabalho do/a ator/atriz em relação com o material textual de Müller. Aqui o espetáculo passa a ser um exemplo de possibilidade de trabalho com o Sistema, mesmo que em outro momento mais pareça objeto da pesquisa.

Cabe salientar que os atores e as atrizes referidos/as acima estavam à época na metade de um curso de quatro anos. Dessa forma, além da montagem, é necessário destacar que trabalhamos juntos em disciplinas como Técnicas do Ator II e III, territórios em que o conhecimento sobre a Análise Ativa e o Método das Ações Físicas foi por mim introduzido. Tais disciplinas coincidiram temporalmente com o processo de pesquisa de *O Homem, a*

¹⁹ Local onde ministrei aulas como professora substituta de 2011 a 2012 e onde trabalho como professora efetiva desde 2013.

Mulher, o Pássaro e a chave, tendo com ele colaborado sobremaneira. Importante é dizer que, nesse caso específico de um contexto de formação profissional de estudantes de teatro, pode haver um trânsito entre a prática das aulas e a pesquisa laboratorial. Assim como elementos da pesquisa atravessam o ensino em disciplinas curtas, por exemplo, de 72 horas semestrais, no laboratório, que demanda uma carga horária maior, também se ensinam conteúdos pertencentes às disciplinas. O laboratório pode ser entendido também como docência, pois seu caráter é formativo e preparatório.

O Capítulo IV permeia a discussão sobre a atenção e o estado criativo, e buscamos uma aliança entre o Sistema de Stanislávski e a metodologia de Jacques Lecoq²⁰ (1921-1999). Discutiremos ainda o corpo do/a ator/atriz e sua relação consigo mesmo/a, com o outro e com o espaço pelo direcionamento da atenção, potencializando essas relações pelo investimento da percepção de si e do mundo pelas práticas da educação somática, privilegiando entre estas a Eutonia. O elemento liberdade muscular, tratado nesse capítulo, é considerado por Stanislávski o fundamento que permitiria liberdade para a ação acontecer no corpo, sem impedir seus fluxos de forças. É preciso dizer que o Sistema, sendo um espaço de princípios moventes, pode ser pensado e praticado de forma a estabelecer relações com outras metodologias que abordem tais elementos, seus equivalentes ou análogos. Também trataremos da atenção que transita entre os círculos imaginários propostos por Stanislávski e sua relação com os objetos interiores e exteriores do processo criativo atoral. Abordaremos, ainda, as questões entre atenção e comunicação na cena, bem como a relação que se estabelece entre o/a ator/atriz e encenador/a no processo pedagógico e artístico de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*.

O teatro experimental, herança das reformas teatrais operadas na virada do século XIX para o XX, sobre cujos processos se realiza a investigação, é aqui considerado como forma de propor e pensar uma prática com o Sistema de Stanislávski. Por meio dos princípios pautados por essa tradição, buscamos mover-nos no território híbrido e de multiplicidades de estilos do teatro realizado hoje. E, nisso, não vemos contradição. Buscamos um caminho que trata de uma tradição, mas que não a entende como uma metodologia fechada em si mesma.

Para fundamentar o pensamento engendrado nesta pesquisa, além do próprio Stanislávski, Tovstonógov e D'Agostini, trazemos os estudos de pedagogos/as, atores/atrizes e encenadores/as russos/as diretamente ligados/as à linhagem de Stanislávski, como Maria

²⁰ Mimo-ator francês. Desenvolveu as técnicas da Máscara Neutra e do Mimo Corpóreo, criado por Étienne Decroux (1898-1991), ensinadas na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, desde 1956.

Knébel (1898-1985), Grigory Kristi²¹, Nicolai Gorchakov²² (1898-1958), Vsevolód Meyerhold (1874-1940), Vasili Toporkov²³ (1889-1970) e Evguiêni Vakhtángov (1883-1922), entre outros/as. Trazemos também pesquisadores/as e encenadores/as que gravitam na tradição russa, como Elena Vássina, Anatholy Smelianski²⁴ (1942-), Jerzy Grotowski²⁵ (1933-1999), Eugênio Barba²⁶ (1939-), Sharon Marie Carnicke, Jean Benedetti²⁷ (1930-2012), Marie-Christine Autant-Mathieu²⁸ e Beatrice Picon-Vallin²⁹, entre outros/as.

Consideramos importante acessar pensamentos de outras áreas, já que nos ajudam a refletir sobre o fenômeno teatral. Todavia, tentamos tomar cuidado com tal procedimento, pois os estudos da filosofia, sociologia, neurociência ou mesmo seus conceitos adjacentes que nos auxiliam na pesquisa não conseguem dar conta das problemáticas específicas da natureza do teatro. Entendemos que o importante é pensar o teatro pelo teatro, tentando aprofundar questões dentro da própria tradição e buscando no pensamento de seus/suas grandes artistas o apoio para fundamentar o trabalho. Certamente que, sendo esse teatro uma arte que faz do corpo seu objeto, implicando nele a ação humana e a vivência real, questões filosóficas se colocam e, sendo assim, é necessário pensá-las. O limite dessa articulação seria previsível? Conseguiríamos pensar a prática sem, no entanto, dela nos afastarmos? Faremos esse esforço.

²¹ Foi aluno de Stanislávski e colaborou com o mestre na edição de *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador das Vivências*. Fez parte da equipe de elaboração da primeira edição das *Obras Completas* do mestre russo.

²² Ator e Diretor russo, começou sua carreira no Terceiro Estúdio do TAM em 1922. Uma de suas obras mais conhecidas é *Las Lecciones de "Régisseur" de Stanislavski*.

²³ Ator russo, ingressou no TAM em 1927. Autor do livro *Stanislávski Ensaia*, recentemente lançado (2016) em língua portuguesa, com tradução de Diego Moshkovitch.

²⁴ Escritor e crítico de teatro russo. Ingressou no Teatro de Arte de Moscou em 1980 como diretor literário e foi nomeado diretor artístico associado em 1996. Diretor da Escola TAM de Estudos Acadêmicos desde 1986; tornou-se diretor da escola em 2000. É também editor-chefe da nova edição das *Obras Completas* de Konstantin Stanislávski e da *Enciclopédia do Teatro de Arte de Moscou*.

²⁵ Diretor teatral polonês. Entrou em contato com as teorias e a prática de Stanislávski e seus seguidores em 1955, quando ingressou no GITSa, Instituto Estatal de Arte Teatral de Moscou – Lunatcharski, que a partir de 1991 passa a chamar-se Academia Russa de Arte Teatral (RATI). Sua obra mais conhecida é *Em Busca de Um Teatro Pobre*.

²⁶ Diretor teatral, fundador do *Odin Teatret*, criador do conceito da Antropologia Teatral. É um dos/as fundadores/as da International School of Theatre Anthropology (ISTA).

²⁷ Um dos fundadores do Stanislavski Centre, na Rose Brufford College/London, traduziu para o inglês vasto material sobre Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou. Uma de suas últimas publicações foi a tradução de *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo (An Actor's Work – A student's Diary/Konstantin Stanislavski*. London & New York: Routledge, 2008).

²⁸ Professora em Paris III, diretora de pesquisas do Centre National de la Recherche Scientifique, é especialista em Teatro Russo, especialmente em Stanislávski.

²⁹ Professora de História do Teatro no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris. Especialista em teatro do século XX, suas pesquisas incluem a história do teatro russo, as questões relativas ao teatro europeu do século XX, à encenação, ao trabalho do/a ator/atriz, compreendendo ainda as relações entre a cena e as imagens (cinema, vídeo, novas tecnologias), a pedagogia do trabalho da cena e a relação com as neurociências. Tem colaborado com as principais publicações especializadas em teatro na França, na Rússia e em diversos outros países.

Tratar das questões que movem a própria práxis artística implica dela tomar distância, o que, em si, já se configura como um problema, pois, para falar do próprio trabalho, não há como fugir de si mesmo/a. Durante a escrita desta tese, tentamos travar esta luta: estando dentro do processo, falar com a precisão possível para refleti-lo, sabendo dessa precisão, sua parcial possibilidade.

Ao dar sentido ao processo de criação por aquilo que passa quando nele se pensa, tentamos articular as vozes constitutivas dessa composição. Tratando de um processo pedagógico e criativo de uma montagem teatral, propomos uma voz coletiva, entendendo que o processo *nos* fez pensar o teatro e que, sem as *outras* e *outros*, ele não seria possível da maneira como foi dado. Por vezes, há a necessidade de colocar minha voz como pedagoga e encenadora. Entretanto, as reflexões partem dessas vozes para transformar-se, sempre que pertinente, em voz impessoal, na tentativa de abrir a discussão para refletir processos alheios ao desta pesquisa.

Entendemos que, se nessa tradição, para os "diretores pedagogos, a busca por leis é muito mais uma dimensão necessária do 'fazer' do que uma necessidade teórica do 'conhecer'" (*in* BARBA & SAVARESE, 2012, p. 35), como na afirmação de Cruciani, talvez seja pertinente pensar nessas "leis" do Sistema de Stanislávski como um meio de alcançar a organicidade cênica, sem nos atermos aos problemas filosóficos e históricos que sua terminologia suscita. Tendo os elementos do Sistema como princípios orgânicos, perguntamos se não seria pertinente tentar não desviar a discussão para a crítica da rigidez do discurso moderno, que trata da busca de "leis objetivas", para se pensar sobre elas como sustentação para o trabalho atoral e para a encenação. Se for problemático lidar com as características dos termos usados por Stanislávski, que demonstram certo essencialismo, como nas palavras *natureza orgânica*, *vida do espírito humano*, ou então certo universalismo, como nos termos *leis* e *sistema*, que sejam problematizadas em outros trabalhos. Acreditamos que fazer essa crítica, embora seja importante, aqui não ajudaria a fortalecer a pesquisa; ademais, tais termos não nos atrapalham, mas nos ajudam a compreender aquilo que no teatro fazemos. O importante é pensar que essa problemática não precisa ser motivo para que pesquisas contemporâneas, que visam a um/a artista presente e vivo/a no aqui-agora da cena, se privem de conhecer e explorar os elementos do Sistema de Stanislávski.

1 A BUSCA DE STANISLÁVSKI PELA VIDA NA CENA

Konstantin Serguéievitch Alexeiev, conhecido como Konstantin Stanislávski, foi um revolucionário não apenas no território do teatro russo, mas também para o moderno e contemporâneo teatro ocidental. Sua importância consiste em engendrar um processo de investigação acerca da vida cênica que nos legou o chamado Sistema de Stanislávski. O mestre russo se questiona: "não haveria alguns meios técnicos para desencadear o processo criativo?" (STANISLAVSKI, 1989, p. 412). A partir dessa pergunta, Stanislávski começa a buscar fundamentos para sustentar a atuação como um trabalho criativo e profissional, passando pela virada do século XIX para o XX "imerso em um projeto prometeico – e realizado: estudar as raízes da arte do ator tendo por objeto a própria prática e por modelo a própria natureza, e torná-las conhecidas e instrumentais para o melhor teatro feito no Ocidente" (VÁSSINA, 2015, p. 23). Para compreendermos a revolução operada no campo do teatro por Stanislávski, direcionar-mos-emos ao teatro russo anterior às reformas por ele propostas, entendendo, todavia, que havia procedimentos e técnicas para o/a ator/atriz, mas que tais eram calcadas, majoritariamente, em padrões de comportamento.

O processo de vivência e a ação física são aqui considerados como as questões principais perseguidas por Stanislávski no desenvolvimento do Sistema e referem-se à vida gerada na cena e à ação real, aquela que efetivamente acontece envolvendo as questões entre interior e exterior do corpo. Antes mesmo de serem definidas – a primeira, como tendência da arte teatral e a segunda como procedimento metodológico para alcançar essa tendência –, as ideias de vivência e de ação física formam-se no espírito criativo de Stanislávski como forças intuitivas que marcam profundamente sua vida artística desde a infância. Tais forças acabam por definir a particularidade de suas investigações práticas e teóricas. Problemas adjacentes a essas ideias vão sendo colocados pela prática de Stanislávski em sua juventude, como a problemática entre interior e exterior da ação. Na sua maturidade, torna-se urgente uma investigação profunda sobre os fundamentos da atuação teatral e sua sistematização.

Antes mesmo dos espetáculos realistas da primeira fase do TAM, das turnês no EUA e do cerceamento da produção artística na URSS, Stanislávski entra em contato com o legado de Mikhail Shchépkin (1788-1863) pelos escritos desse ator russo e pelos ensinamentos de Glikeria Fedótova³⁰ (1846-1925). Nesse contato, Stanislávski encontra-se com a ideia de uma ação natural, sincera e verdadeira que, parece-nos, viria não apenas corroborar as intuições de

³⁰ Atriz russa, considerada a "mãe artística" de Stanislávski. Estreou aos 16 anos no Teatro Máli, tornando-se uma respeitada educadora da Escola do Teatro Imperial.

Stanislávski, como também inspirar a prática da ação física. A sinceridade e a verdade das ações foram paradigmas perseguidos por Stanislávski pelo resto de sua trajetória. Tentamos aqui entender como um dos atores de maior notoriedade da Rússia do século XIX influenciou, mesmo que indiretamente, a elaboração da prática pedagógica de Stanislávski. Importante é frisar que os ensinamentos de Shchépkin foram transmitidos por Fedótova, sobretudo pela prática. Fedótova, nesse sentido, é quem possibilita que a aliança entre Shchépkin e Stanislávski não fosse meramente teórica.

Tanto Shchépkin quanto Stanislávski são, aqui, considerados como figuras determinantes na busca por uma atuação viva, uma vez que problematizam as questões acerca do/a ator/atriz. No entanto, o trabalho de Stanislávski adquire um estatuto revolucionário por propor alternativas concretas para esses modos preponderantes de atuação na sistematização de princípios operacionáveis. Sendo Shchépkin o pioneiro da escola realista de atuação, como o considera Slonim (1965), acreditamos que, na aliança entre seus ensinamentos e a prática de Stanislávski, se forma um dos fatores que fortalecem a concepção que trata o Sistema como método para a atuação de estilo realista e sobre isso pensaremos.

O Sistema criado por Stanislávski, sendo um "projeto prometeico", não chegou a ser finalizado, tendo este passado por muitas revisões e se disseminado ainda em sua fase de elaboração. Tais fatores colaboraram para que o Sistema tenha sido tema de inúmeros desvios e diferentes interpretações, que perduram nos estudos teatrais até os dias de hoje. Elena Vássina destaca, sobre o trabalho de Stanislávski, que "suas abordagens da arte do ator se desenvolviam e mudavam constantemente, acompanhando o processo de sua evolução e amadurecimento como ator, encenador e pedagogo" (2013b, p. 37). Tamanha dedicação e zelo de Stanislávski por tornar precisos os elementos que constituem o Sistema não evitaram, todavia, que, em torno desse conhecimento, se formassem "zonas de sombras". Essas zonas, se, por um lado, encobrem as intenções do mestre russo na formulação dos fundamentos criativos orgânicos, por outro, são o que nos permite ainda buscar potências difusas nesse conhecimento e torná-las visíveis, dar-lhes uma forma.

O Sistema foi sendo maturado durante toda a vida de Stanislávski, sendo seus princípios observados, pensados e praticados com a devida profundidade durante mais de 30 anos (1906-1938), e isso apenas porque Stanislávski chega, em 1938, ao fim de sua vida. Por Stanislávski ter um espírito deveras inquieto, característico dos/as grandes artistas, mas também dos/as grandes pesquisadores/as, a si próprio Stanislávski não poupava a menor das críticas e não tinha pudores em assumir fracassos (STANISLÁVSKI, 2007). Para Vássina, pode-se dizer que o que esse mestre nos deixou sobre o Sistema não é a sua completude, mas

um conhecimento que está sempre em processo. Tendemos a compreender, junto de Mikhail Kédrov³¹ (1894-1972), que "preservar a herança de Stanislávski [...] significa desenvolvê-la"³² (1978, p. 51). Procuramos pensar que a estrutura do Sistema mantém espaços para que novas proposições apareçam e possam desenvolvê-lo, desdobrando e atualizando seus princípios nas criações daqueles/as que buscam vida na cena.

Posto isso, é preciso entender como essa metodologia é elaborada e como é transmitida. Para isso, focaremos alguns pontos da trajetória do Sistema, direcionando nosso olhar para a Rússia (e URSS) na época de seu desenvolvimento, tentando compreender alguns interstícios e reticências desse conhecimento. Nesse sentido, interessa-nos um desvio em especial, considerado por nós o equívoco mais recorrente acerca do Sistema de Stanislávski: a suposta ligação entre o Sistema e a atuação de estilo realista. De onde nasce essa compreensão? Quais fatores colaboraram para que esse entendimento perdurasse até hoje no meio teatral?

Alguns agravantes contribuíram para a deturpação do trabalho de Stanislávski tanto no Ocidente quanto na Rússia e posterior URSS. Na Rússia pré-revolucionária, ainda nos primeiros anos de funcionamento do Teatro de Arte de Moscou, Stanislávski realiza montagens realistas aclamadas por público e crítica. Esses espetáculos geram, entretanto, uma compreensão problemática sobre seu trabalho pedagógico e investigativo.

Tal associação do Sistema com as encenações realistas do TAM ocorreu pelo imenso impacto que estas causaram tanto no país quanto no exterior, em que o/a ator/atriz era o grande fenômeno da sustentação dessa arte, pela autenticidade de sua performance. Também por conta da revolução cultural que acontecia nesse país, o Ocidente teve o primeiro contato com Stanislávski por meio dessas encenações. Tais montagens, que fizeram parte da turnê de 1923-24 pelos EUA, contribuíram para que comumente nesse país se confundisse o Sistema de Stanislávski com a estética desses espetáculos (CARNICKE, 2009).

Depois da morte de Stanislávski, já na URSS stalinista³³, Moschkovich (2014) destaca que o Sistema, que havia sido centralizado nos métodos da Análise Ativa e das Ações Físicas de forma indivisível, passa a ser divulgado separadamente. Mikhaíl Kédrov leva adiante a prática com o Método das Ações Físicas, enquanto que Maria Knébel divulga o

³¹ Ator, diretor e pedagogo teatral, é considerado um dos mais destacados discípulos de Stanislávski. Dirigiu o TAM de 1946 a 1955.

³² Tradução do russo de Nair D'Agostini.

³³ Referente a Josef Stálin (1878-1953). Líder da URSS, Stálin foi secretário do Partido Comunista e do Comitê Central de 1922 até o ano de sua morte, em 1953. Tyszka lembra que o que se chama de stalinismo é o regime político e ideológico que governa a URSS dos anos 30 do século passado até o 20º Congresso do Partido Comunista, em 1956 (TYSZKA, 1993).

Método de Análise Ativa, sendo esta a forma como a pedagoga nomeia o método de *étude*. Kédrov e Knébel colaboraram com Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática como encenador/a-pedagogo/a. Em 1936, Kédrov assume o coletivo do TAM, que experimentava a prática do Sistema de Stanislávski. Em 1938, com a morte de Stanislávski, seu discípulo assume a direção desse Estúdio. Seguindo o desenvolvimento de sua perspectiva sobre o Método das Ações Físicas, desvinculado da Análise Ativa, Kédrov:

[...] leva o Teatro de Arte de Moscou, no começo da década de 1950, a um colapso geral, sob a direção do próprio [Kédrov]. Por quê? Kédrov encarava o Método das Ações Físicas como a composição de uma partitura de ações corriqueiras, de acordo com o realismo socialista engessado da época. Os espetáculos morriam, não tinham vida absolutamente alguma (MOSCHKOVICH, 2014, p. 78-79).

A imposição do realismo socialista como linguagem, unida com a perspectiva de Kédrov, criou problemas à compreensão do Sistema de Stanislávski. O Sistema ficou marcado pelo enfoque apenas físico das ações, e, muito embora Stanislávski chamasse a ação psicofísica de ação física, como destaca Merener, o mestre o fazia por uma questão didática, na intenção de enfatizar que a criação se inicia pelo processo físico e consciente da ação até alcançar a dimensão psicofísica, subconsciente, que envolve memória, sentimento, pensamento e sensação como consequência orgânica do processo (*in* STANISLÁVSKI, 1986a).

Stanislávski demonstra, em seus escritos, não ter a intenção de criar um método realista de atuação. Seu objetivo era maior, porque mais abrangente: habilitar o/a artista cênico/a para a realização de ações reais capazes de promover a vivência. Com parceiros/as, o mestre russo cria os Estúdios, espaços de pesquisa para desenvolver os elementos do Sistema em diferentes experimentações da montagem teatral. Tais princípios permitem ao/à ator/atriz ir ao encontro de sua segunda natureza, a natureza criativa.

Ao definir as tendências da arte teatral em um dos capítulos do livro *Trabalhos Teatrais: correspondências* e, portanto, do trabalho atoral, Stanislávski traça as diferenças que existem entre a arte do ofício, a arte da representação e a arte da vivência, sendo esta última a opção de Stanislávski. Com essas conclusões, Stanislávski (1986c) deixa claros os objetivos de sua inexaurível caminhada artística, que se faz nas intersecções com a vida, tanto pelos princípios da natureza quanto pelos fundamentos da ação humana.

1.1 STANISLÁVSKI, SUAS INTUIÇÕES E O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO SISTEMA

Os primeiros impulsos que moveram Stanislávski na busca pela vida na cena são encontrados ainda em sua infância. Grigory Kristi, sobre a trajetória artística de seu mestre, destaca o fato de Stanislávski fazer anotações sobre sua incipiente prática de ator desde menino (*in* STANISLAVSKI, 1986a). Pode-se inferir isso também a partir do próprio Stanislávski (1989), que conta ter subido ao palco pela primeira vez aos quatro anos de vida, com a personagem Inverno. Na cena, colocaram-no frente a uma vela e orientaram-no a fingir atear fogo no galho que segurava na mão. Como lembra Stanislávski, disseram-lhe "Estás entendendo? É para fazer de conta, e não de verdade" (1989, p. 17). Entretanto, o que parecia natural à Stanislávski era realizar a ação, e não fingi-la; vivê-la, e não representá-la.

A diferença entre fingir agir e agir de fato que este episódio suscita aponta já para a problemática entre representação e vivência³⁴, que Stanislávski perseguirá em sua maturidade, sendo essas tendências observadas por ele na arte teatral de seu tempo. Nesse raciocínio, sua atitude dentro da cena leva a crer que, na vivência, se prenderia fogo ao galho. Stanislávski entendeu que, em cena, haverá ações que não podem ser levadas a cabo em função de sua verdade e, por isso, o caráter ficcional do teatro precisaria ser considerado. Porém, como então agir verdadeiramente sem incendiar o galho? Para uma ação dessa natureza, uma ação equivalente em potência na cena deveria ser possível. Dessa forma, a orientação "como se o fizesse" ganha outro sentido, deixando de ser indicação para que se falseasse a ação. Stanislávski transformaria essa atitude de agir como "se" fosse verdade em elemento de sua psicotécnica. A percepção de que a vivência cênica é diversa da vivência das ações na vida é um fator importante que impulsiona Stanislávski a pensar nos fundamentos da atuação, pois não se trata de levar para a cena a vida ordinária.

O problema entre a interioridade e a exterioridade da ação foi intuído por Stanislávski ainda em sua juventude, no processo com a comédia francesa *Lili*, realizada com o Círculo Alexeiév³⁵. Nesse processo, suas irmãs tentavam imitar das atrizes a exterioridade de suas ações, rememoradas do espetáculo a que haviam assistido na França. Stanislávski, pensando sobre o trabalho com suas irmãs, afirma que "é correto que a característica que buscava então era exterior, mas às vezes do exterior pode-se chegar ao interior" (2007, p. 69).

³⁴ Trataremos sobre o assunto ainda neste capítulo.

³⁵ Em 1877, o pai de Stanislávski constrói em sua casa de campo (Liubmovka) um espaço de apresentações, e a companhia amadora formada pelos/as familiares de Stanislávski, o Círculo Alexeiév, é formada. Com essa companhia, Stanislávski, aos 14 anos, começa a dirigir e atuar em inúmeros espetáculos que eram apresentados a seus/suas familiares e amigos/as (STANISLAVSKI, 1989; 2007).

O mestre russo afirmará, em outros momentos de sua trajetória, que é possível começar a criação do exterior ou do interior, tendo em vista tratar-se de dois caminhos de acesso à organicidade, muito embora perceba, em suas últimas investigações³⁶, que, iniciando a ação por sua exterioridade, explorando nela os elementos do Sistema, a interioridade da ação surgiria de maneira espontânea.

A maturidade artística de Konstantin Serguéievitch, segundo ele mesmo (1989), inicia-se com a criação do Teatro de Arte de Moscou, empreitada realizada em parceria com Vladímír Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko³⁷. É importante lembrar que, na primeira fase do período maduro de Stanislávski, ele ainda procedia intuitivamente. A criação do TAM marca a vida artística de Stanislávski, pois as circunstâncias em que esse teatro surgiu possibilitaram a esses diretores demarcar uma fronteira definitiva entre o velho teatro e a utopia que os movia. Quais seriam, pois, as bases do novo teatro? Se um/a novo/a artista deveria surgir, de que dependeria essa transformação?

Na conversa de Nemiróvitch e Stanislávski no *Slaviánski Bazar* em junho de 1897, foram discutidos os princípios que regeriam a vida e o andamento do TAM, sendo mapeadas as bases do que consideravam como o "novo teatro". Como lembra Stanislávski, foram consideradas "as questões da arte genuína, os nossos ideais artísticos, a ética cênica, a técnica, os planos de organização, os projetos do futuro repertório e as nossas relações mútuas" (1989, p. 240). Uma profunda reforma estava prevista, e, a despeito dos valores que sustentavam o "velho teatro", ética e estética estavam contempladas nesse pacto. Jacob Guinsburg avalia que se tratava "de renovar organicamente a arte praticada nos palcos da Rússia, dotando-a nada mais nada menos do que de 'novas leis' e, ao mesmo tempo, abrindo-a a novas camadas de espectadores, o chamado público popular" (2010, p. 38). Uma revolução foi posta em curso³⁸. Trata-se da fundação de um teatro que se esquivava dos clichês e de todo receituário que o fixasse em padrões vazios.

Dois anos após a abertura do TAM, na montagem de *O inimigo do povo* (1900), Stanislávski retoma de sua juventude o problema que se refere à ligação entre a vida exterior e a vida interior nas ações. O mestre afirma sobre o processo com a sua personagem, o Dr.

³⁶ Aqui estamos nos referindo às experiências no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, em que Stanislávski sistematiza o Método das Ações Físicas e a Análise Ativa.

³⁷ Vladimir Ivanovitch Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943) foi diretor, dramaturgo, pedagogo e cofundador, junto de Stanislávski, do Teatro de Arte de Moscou. Conforme Vássina, como dramaturgo, "habitualmente era encenado no teatro Máli em Moscou e no Teatro Alexandrinski em São Petersburgo. Desde 1890, era professor da escola musical-dramática da Sociedade Filarmônica, tendo entre seus alunos Vsévolod Meyerhold e Olga Kníper" (2015, p.29).

³⁸ Sobre o assunto, ver GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou – Do Realismo Externo ao Tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Stockmann, que a linha lógica de ações interiores construía, naturalmente, a linha lógica das ações exteriores. Contudo, Stanislávski também reafirma que, de outra forma, o processo contrário era possível, pois "bastava, mesmo fora de cena, adotar os hábitos desta personagem que no mesmo instante surgiam em minha alma os sentimentos e sensações que antes lhe haviam dado origem" (2007, p. 238). Necessário é lembrar que, nesse relato, Stanislávski se refere às sensações e sentimentos como surgindo pela elaboração externa ou mesmo os suscitando, o que nos mostra a profunda ligação da forma externa da ação com sua interioridade na vivência da cena. Todavia, as muitas apresentações da peça de Henrik Ibsen³⁹ (1828-1906) levaram Stanislávski a cristalizar Stockmann em ações mecânicas (STANISLÁVSKI, 1989; 2007).

Pela observação de si mesmo e de outros/as atores/atrizes, o mestre russo constata uma "dissociação entre o espiritual e o físico, entre o corpo e a alma" (STANISLAVSKI, 2007, p. 287). Essa disjunção, para Stanislávski, passou a ser um dos principais problemas a serem investigados. O primeiro passo a ser dado na pesquisa sobre a atuação ia em direção ao estabelecimento de um estado de criação que promovesse uma relação estreita entre "corpo e alma", ou seja, um estado em que essas instâncias não se fragmentassem.

Sublinhamos também como fator de relevância à elaboração do Sistema o contato de Stanislávski com a dramaturgia de Anton Tchékhov⁴⁰ (1860-1904). Para a investigação de Stanislávski sobre os princípios que regem a vida orgânica na cena, especialmente importantes foram as montagens de alguns textos, como *A Gaivota*, em 1898, mas também *Tio Vânia*, em 1899, e *As Três Irmãs*, em 1901. Tchékhov traz questões reveladoras a Stanislávski quando o encenador se debruça sobre seus textos. Em princípio, Stanislávski relata não perceber o potencial das obras de Tchékhov. Entretanto, em leituras mais atentas, o mestre russo descobre um profundo conteúdo interior latente nas ações aparentemente simples e corriqueiras das personagens. Trata-se de entender a ação também em sua dimensão interna e de exercitá-la a partir da dramaturgia tchekhoviana, tão propícia para tal prática, segundo Stanislávski (2007).

As peças de Tchékhov excedem a ação e o movimento, mas não no exterior, e sim no seu processo interior [...] Melhor que qualquer outro, Tchékhov provou que a ação cênica devia concretizar-se no sentimento interior, e que sobre ele, e só sobre ele [...] se pode sustentar a obra dramática (STANISLAVSKI, 2007, p. 210).

³⁹ Dramaturgo norueguês, considerado um dos criadores do teatro realista moderno, embora também tenha uma importante incursão pelo simbolismo.

⁴⁰ Médico, dramaturgo e escritor, considerado um dos maiores contistas russos. Para Stanislávski, expoente do realismo, simbolismo e impressionismo.

Stanislávski aprofunda-se no estudo das ações internas e conclui que nelas há uma forte potência para colocar o/a ator/atriz em movimento criativo. As ações internas engendram a vivência por mobilizarem o corpo na busca pela ação. Para Stanislávski, "engana-se quem geralmente procura nas peças de Tchékhov *interpretar, representar*. Em suas peças é preciso *ser, ou seja, viver, existir*" (1989, p. 303). O mestre vê, na busca por esse "conteúdo espiritual", possibilidades metodológicas para acessar a interioridade do/a ator/a e agrega a seus procedimentos a prática dos monólogos interiores, dos solilóquios e do subtexto da personagem. A ideia de vivência cênica ganha força.

O trabalho sobre os textos de Tchékhov também afirmava a necessidade de um estudo verticalizado do material textual para que o espetáculo não se restringisse à superfície dos fatos, criando clichês, ou melhor, ações desprovidas de conteúdo interior. Stanislávski destaca que "para descobrir a essência interior de suas obras é necessário escavar em busca de suas profundezas espirituais" (2007, p. 209) Ele julga que as obras de Tchékhov têm a singularidade de um profundo conteúdo espiritual que precisa ser explorado a fim de gerar em cena os estados anímicos dos personagens em suas mais variadas nuances, mobilizando nos/as atores/atrizes sentimentos e sensações análogas. O estudo verticalizado do material textual, já proposto por Shchépkin, no trato com a dramaturgia tchekhoviana é, para Stanislávski, reafirmado.

Com a morte de Tchékhov em 1904, já nessa época seu amigo e parceiro, mas também devido à crise artística promovida pela cristalização de Stockmann, somada ao fechamento do Teatro Estúdio⁴¹, Stanislávski decide isolar-se na Finlândia para refletir sobre sua prática artística. Nesse retiro, esclarece que memórias de um amigo, cuja personalidade e forma de comportar-se no mundo se pareciam com as de Stockmann, sustentavam a criação dessa personagem. Com o tempo, tais recordações perderam sua força. Segundo Stanislávski: "passo a passo, comecei a rever o passado, concluindo que o conteúdo interior que imprimia nos papéis durante sua primeira criação, e a forma como estes degeneravam com o tempo, estavam distantes como o céu e a terra" (2007, p. 284). Aqui, Stanislávski descobre que a vivência que conseguia com Stockmann havia se transformado na representação das formas exteriores das ações.

As dúvidas de Stanislávski levam-no ao movimento de busca e enfrentamento. A partir desse momento, Stanislávski inicia seu projeto, fazendo mover suas intuições, agora sobre trilhos concretos. O momento de incertezas acaba forçando-o a pensar sobre outras

⁴¹ Primeiro Estúdio de pesquisas teatrais ligado ao TAM, criado em parceria com Meyerhold.

formas de manter viva a personagem e a buscar soluções práticas para um problema que, para ele, já era parte de sua carne. O enfrentamento agora não é mais apenas contra as convenções do "velho teatro", mas também contra seus próprios procedimentos, que, de suposições intuídas, passam a ser princípios. Stanislávski (2007; 1989; 1986a; 1986b; 1986c) questiona-se: como instrumentalizar o/a ator/atriz para que a cada repetição ele/a consiga engendrar um processo vivo em cena? Como promover um processo vivo em que a forma da ação estivesse em estreita relação com seu interior? Como agir em cena com potência equivalente à vida? Como tornar reais as ações que decorrem de um acontecimento ficcional? Haveria a necessidade de uma preparação técnica, como nas outras artes, mas de que consistiria essa técnica?

Stanislávski percebeu que, tratando-se de imprimir vida na cena, na vida é que deveria buscar princípios. Investigou os princípios que a movem, pois intuía que tais fundamentos deveriam guiar a criação. As "leis objetivas da natureza orgânica" foram observadas por Stanislávski (1986a; 1986b) no movimento orgânico do mundo e do/a homem/mulher em ação, assim como em sua experiência como ator e no trabalho de grandes atores/atrizes. O mestre russo estruturou esses fundamentos num Sistema acessível a qualquer artista da cena que visasse ao processo de vivência. A partir desse momento, procedimentos artísticos concretos passaram a ser experimentados por Stanislávski em suas práticas laboratoriais e de seus/suas colaboradores/as nos Estúdios. Ele elabora um Sistema que propõe caminhos para a realização da ação sincera no processo de vivência. O mestre russo, sobre os princípios da natureza de seu Sistema, afirma:

O método que estamos estudando é frequentemente chamado de "Sistema de Stanislávski". Isto é impreciso. Toda a força deste método consiste precisamente no fato de que ninguém o pensou, ninguém inventou. O Sistema corresponde à nossa própria natureza orgânica, tanto espiritual quanto física (STANISLAVSKI, 1986b, p. 296).

Com essa afirmativa, Stanislávski opõe-se às concepções que aceitam seu legado como um guia prático para a atuação. O Sistema trata da ação humana em cena, e, para esta, não há uma receita, há princípios nos quais se pode apoiar a criação. Nesse período, o mestre russo passa a investigar o estado criativo, que, se para algumas pessoas dava-se de forma natural, para outras, desprovidas dessa habilidade, deveria ser possível, mesmo que mediante um árduo trabalho. Stanislávski indaga: "mas como apreender a natureza integrante do estado criador?" (1989, p. 412). Como pedagogo, encenador e ator, ele compreende que não haveria como promover a criação artística sem uma preparação psicofísica antes de qualquer trabalho

criativo. Trata-se de estabelecer um distanciamento da vida ordinária para aproximar-se das questões da personagem e da vida na cena.

Stanislávski percebeu que toda a natureza espiritual e física do/a ator/atriz deve estar envolvida na criação para que haja a vivência autêntica, um **estado criativo** de um corpo não-fragmentado, capaz de estabelecer relações reais na cena. Para tanto, primeiramente, Stanislávski entendeu ser necessários princípios como o da **liberdade muscular**, que permitiria à ação acontecer no corpo sem impedimentos de tensões musculares, e o da **concentração da atenção**. Stanislávski ainda agregará outros elementos, como as **circunstâncias propostas**, a **imaginação**, o **tempo-ritmo**, a **lógica e continuidade da ação**, **fé e sentido de verdade**, **adaptação e comunicação**. É necessário dizer que, ao fim de sua trajetória, todos os elementos do Sistema passam a ter uma ligação intrínseca com a realização da ação física. Para Tovstonógov:

A essência metodológica do "Sistema" consiste na preparação do ator para sua existência orgânica como personagem, na ativação por meios conscientes do inconsciente do ator, na condução do ator até o ponto em que sua própria natureza começa a responder, às vezes de forma inesperada às circunstâncias criadas na obra [...] Isto significa que o ator penetrou na essência do papel, que as ações da personagem se converteram em ações do próprio ator [...] (1997, p. 375-376)

Nesta última fase, Stanislávski abandona a perspectiva do "crer para agir" para investir no processo de "agir para crer"⁴², segundo Kristi (1986a). A nova perspectiva afirma que, para atuar a "verdade da vida do papel", é necessário centrar-se na construção de ações físicas. Com a elaboração de ações concretas e autênticas, naturalmente, surgiriam sentimentos análogos aos da personagem. Nesse pensamento, por intermédio da prática dos elementos do Sistema, o/a ator/atriz deve partir de si para criar ações concretas e deixar os sentimentos surgirem naturalmente como decorrência do processo.

Stanislávski explica que, ao tentar acessar diretamente os sentimentos da personagem, o/a ator/atriz pode incorrer na apreensão de sua forma exterior, mecanizando a atuação com clichês e hábitos mecânicos. O pedagogo chega a propor que, "pela impossibilidade de orientarmo-nos sozinhos no problema da lógica dos sentimentos, o deixamos em paz e direcionamos a investigação para outro campo, que é mais acessível: o da lógica das ações" (1986b, p. 209). O sentimento passa a ser visto por Stanislávski como decorrência orgânica do trabalho sobre si mesmo/a e sobre o papel.

⁴² Para uma melhor compreensão do tema das fases "crer para agir" e "agir para crer", ver ZALTRON, Michele de Almeida. *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski*. 2011. Dissertação - Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

Pela prática dos fundamentos do Sistema, o/a ator/atriz torna-se criativo/a, elaborando a personagem a partir de si mesmo/a em qualquer proposta de encenação. Mediante processos conscientes, o/a ator/atriz acessa seus processos subconscientes, movendo sensações, memórias, pensamentos e sentimentos.

As primeiras experimentações com os elementos do Sistema de Stanislávski ocorrem em 1907, com a montagem de *Drama da Vida*, de Knut Hamsun (1859-1952)⁴³, no TAM. Forte resistência do elenco – que era profissionalizado e marcado por sua formação – à prática com os elementos do Sistema foi encontrada por Stanislávski (2007; 1989). Para Vássina, a partir dessa montagem,

É importante frisar que o início das experiências práticas do Sistema se deu em um espetáculo simbolista, pois assim fica provado que, desde o começo, Stanislávski não pensava em uma ligação direta de seu método de trabalho com nenhuma estética definida (2015, p.39).

No entanto, não foi possível evitar, como queria Stanislávski, os desvios de compreensão e as "zonas de sombra" geradas em torno do Sistema de atuação que criou. Sobre esses problemas, tentaremos refletir e, na melhor das hipóteses, colaborar para outro entendimento. Interessa-nos, sobretudo, investigar as raízes mais profundas que poderiam ter colaborado para as sombras que ainda encobrem as intenções de Stanislávski na empreitada de sua vida na arte. Como toda raiz, o que vemos é uma rede que, no subterrâneo, se liga por radículas. Nossa tentativa é acessar algumas ramificações para entender o problema em sua complexidade de fatores e relações. Tentaremos, agora, verificar o que, na aliança de Stanislávski com o legado de Shchépkin, pode ter fortalecido essa compreensão errônea, uma vez que Mikhail Shchépkin foi quem propôs uma abordagem natural para a atuação, tendo, com isso, criado a tradição realista da atuação no teatro russo.

1.2 A AÇÃO REAL: ENTRE SHCHÉPKIN E STANISLÁVSKI OU DE SHCHÉPKIN A STANISLÁVSKI?

Concebido pelos preceitos de Shchépkin, nosso teatro sempre reconheceu que o lugar primordial na cena pertencia ao ator.

Konstantin Stanislávski

Antes mesmo de o realismo firmar-se como princípio para a encenação, num período em que essa corrente estética ganhava cada vez mais espaço na produção literária da Rússia, em meados do século XIX, a atuação passa a seguir os postulados do ator Mikhail Shchépkin

⁴³ Escritor norueguês laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1920.

no que se refere à naturalidade, à verdade e à sinceridade em cena. Slonim (1965) chega a afirmar que Shchépkin funda a escola naturalista de atuação, ajudando a formar no Máli uma geração de atores/atrizes que impressionava por sua seriedade e comprometimento com seu labor.

Foi em função dele que se criou no Teatro Máli a tradição do rigor, da seriedade e da excelência do trabalho. Ele também iniciou a leitura preliminar das obras com a companhia, antes da divisão de papéis, e insistiu em dar à atuação um caráter de unidade e harmonia (SLONIM, 1965, p.42).

Shchépkin torna-se o primeiro grande ator russo a fundar uma escola de atuação junto do Teatro Máli, ganhando grande importância nos estudos acerca do teatro russo e da atuação de maneira geral. Stanislávski (2007) confere-lhe um espaço significativo em sua autobiografia quando trata de suas referências. Como apontam Myers (1985) e Benedetti (1982), seu conhecimento prático e suas ideias a respeito da arte do/a ator/atriz não só revolucionaram a arte dramática na Rússia, como também serviram de base para a elaboração do Sistema. Kristi reforça a relevância dessa investigação quando diz que "Stanislávski tem destacado que seu Sistema remonta aos legados de Shchépkin" (*in* STANISLAVSKI, 1986a, p. 9). Seguindo essas pistas, tentaremos operar um resgate de seu legado a fim de compreender não apenas a relevância de Shchépkin para o teatro moderno, mas também como os princípios que propôs ao teatro afetam as concepções de Stanislávski, já que o próprio se considera partícipe da tradição shchepkiniana.

Antes da reforma operada pelos/as encenadores/as-pedagogos/as do teatro no século XX, principalmente na segunda metade do século XIX⁴⁴, *natural* era o conceito usado "para indicar um ator 'crível' e 'eficaz'", esclarece Mirella Schino (*in* BARBA & SAVARESE, 2012, p. 208). A naturalidade na cena não estava necessariamente subjugada ao naturalismo ou realismo, podendo ser compreendida como algo passível de se alcançar em diferentes abordagens formais da cena, mesmo aquelas nas quais há uma grande distância do modo realista de agir. Para a pesquisadora, falar em *natural* e *natureza* na atuação provoca equívocos, porque dá a ideia de imitação, ou ainda porque são palavras que podem ser relacionadas à escola naturalista. No século XX, o conceito de naturalidade dará espaço ao princípio da organicidade.

Como sublinha Barba, "tanto no teatro como na dança, o termo orgânico é usado como sinônimo de 'vivo' ou 'crível'. Quem o introduziu na língua do trabalho teatral foi Stanislávski" (*in* BARBA & SVARESE, 2012, p. 206). A organicidade é aqui compreendida

⁴⁴ Período marcado pelo surgimento de muitos grandes atores, conforme Schino (2012).

como a vida criada na cena – uma atuação em que a vida se faz presente, em detrimento de uma atuação mecânica sustentada apenas por técnicas físicas. Essa busca foi pautada pelo domínio do/a ator/atriz sobre seu corpo, pois, conforme Stanislávski, "um dos objetivos mais importantes que o Sistema persegue consiste em despertar espontaneamente a natureza da criação orgânica e subconsciente. Posto como base essencial do 'Sistema' o princípio do domínio consciente da própria natureza" (1986a, p. 81). Como se pode perceber, a despeito de ter passado a usar o conceito de organicidade, Stanislávski não abandona termos como *natureza, natural e naturalmente*⁴⁵.

A forma como Stanislávski entra em contato com as ideias de Shchépkin não se encontra clara em seus relatos, sustenta Benedetti (2005). Entretanto, o pesquisador conta que a cópia do livro *Cartas de Schépkin* foi encontrada com muitas anotações nos arquivos de Stanislávski. Pela narrativa de Stanislávski (2007), descobrimos que o contato prático com a herança de Schépkin ocorre pela relação com duas de suas discípulas, Nadiejda Mikháilovna Medviédieva⁴⁶ e Glikeria Fedótova, e com Alexander Filippovich Fédotov (1841-1895)⁴⁷. No entanto, o contato mais estreito é com Fedótova. A atriz teve grande importância para o teatro russo, sendo também pedagoga. Stanislávski foi seu aluno na Escola Dramática do Teatro Máli e seu parceiro na Sociedade Moscovita de Arte e Literatura. Em 1891, Fedótova passa a dirigir os espetáculos da companhia, dando atenção às questões interiores da atuação.

Fedótova insistia que as cenas deveriam ser ensaiadas tantas vezes quanto fosse necessário; ela propôs um fim à falta de vontade dos atores amadores em repetir suas cenas [...] Fedótova estabeleceu padrões do teatro profissional na Sociedade, e com isso mudou a concepção de Stanislávski sobre suas descobertas. Fedótova ensinou a Stanislávski como superar a distância entre atores amadores e profissionais por meio de uma nova atitude de dedicação. Paralelamente ao auxílio na Sociedade, Fedótova envolveu Stanislávski nas apresentações do Teatro Máli, tratando-o como se ele já fosse um ator profissional (IGNATIEVA, 2008, p.7-8).

Com Fedótova, Stanislávski pôde aproximar-se de Shchépkin, mesmo que indiretamente, por sua prática de atriz e pedagoga.

⁴⁵ A despeito dos problemas colocados a esses termos pelo pensamento pós-moderno, seguiremos usando-os em respeito às buscas de Stanislávski, entendendo-o como homem no contexto de seu tempo. Se uma revisão for considerada necessária, que seja feita em outro momento, uma vez que aqui estamos tentando entender a validade do sistema para diferentes propostas de encenação, e não criticá-lo operando uma revisão terminológica.

⁴⁶ Atriz do Teatro Máli. Juntamente com outros/as atores/as de seu tempo, servia de modelo para Stanislávski na busca por responder às suas indagações artísticas.

⁴⁷ Ator, diretor e dramaturgo ligado ao Teatro Máli. Um dos/as fundadores/as da Sociedade de Arte e Literatura de Moscou em 1887. Foi casado com Glikeria Fedótova.

No período que abarca a trajetória artística de Shchépkin⁴⁸, o teatro era sustentado por convencionalismos e clichês, tanto na atuação quanto na direção (SLONIM, 1965). Slonim destaca que não havia metodologias que aprofundassem a formação do/a ator/atriz, mas antes fórmulas e regras estabelecidas por critérios reprodutivos da cena. A prática recorrente partia da imitação, com maior ou menor habilidade, dos/as atores/atrizes mais velhos/as e mais experientes. Na encenação, não havia critérios que conferissem unidade estética, além de anacronismos pautarem figurinos, cenários e maquiagens, independentemente da época ou concepção. Slonim sublinha que "a encenação e a direção das tragédias apenas diferiam dos modelos franceses típicos, e a exatidão histórica era completamente sacrificada em função de outras considerações" (1965, p. 23). A preocupação capital era se a intensidade da atuação satisfaria seu público, acostumado com a representação de grandes paixões pelos conhecidos códigos. Na época de Stanislávski, a realidade não deixa de ser diferente, muito embora Benedetti (1982) afirme que, quando Shchépkin atuava, as convenções eram tanto mais arraigadas.

Formas de entrar em cena, modos de sair, regras para situar as personagens no palco e normas de movimentação pautavam a repetição de padrões passados aos/às atores/atrizes por aqueles/as mais experientes. A prática do teatro era engessada em convenções, muitas das quais advindas da tradição francesa, e aprisionava os/as atores/atrizes num estilo de atuação que Shchépkin, em determinado momento, percebeu que o inquietava.

Lembro-me, o melhor que posso, daquilo que se considerava uma excelente atuação, de acordo com a concepção de meus amigos. Ninguém falava com sua voz natural, atuar consistia em ter uma declamação distorcida, as palavras se pronunciavam tão alto quanto possível, quase que cada uma delas estava acompanhada de gestos. Os amantes, especialmente, declamavam tão apaixonadamente que é, inclusive, engraçado lembrar. As palavras 'amor', 'paixão' e 'traição' eram gritadas com toda a força do ator, mas as expressões faciais não eram utilizadas. O rosto permanecia na mesma expressão tensa e artificial com que o ator aparecia em cena, ou em outro momento, quando o ator se aproximava de um monólogo, depois do qual deveria sair de cena, a regra era levantar sua mão direita segundo a moda (SHCHÉPKIN *apud* MYERS, 1985, p.218).

Um evento importante em sua trajetória fez Shchépkin começar a questionar seu próprio trabalho como ator. Em 1810, o ainda incipiente ator assiste à encenação de um texto de Alexander Petróvich Sumarókov⁴⁹ (1717-1777), no qual o príncipe Vladimir Petrovich

⁴⁸ Anos antes de Shchépkin nascer, mais precisamente a partir de 1770, nobres do Império Russo passam a abrir teatros privados em seus solares, dando início ao que se chamava de Teatro de Servos. Como o nome indica, tratava-se da prática de recrutar servos/as para a formação de companhias de teatro. Segundo Mata, a esses/as atores/atrizes, não era dada uma formação basilar (MATA, 2010).

⁴⁹ Poeta, dramaturgo, escritor e tradutor russo. Responsável pela montagem da primeira ópera na Rússia, em 1755.

Meshcherski⁵⁰ (1839-1914) o impressiona com sua performance em cena. Ator amador, Meshcherski atuava de maneira diversa do que era praticado na época. Segundo os relatos de Shchépkin, havia uma naturalidade no tratamento da ação e da personagem. Sem exageros, sem clichês, Meshcherski "se movia e falava de forma tranquila e discreta" (SLONIM, 1965, p. 42). O ator russo considerou o que o príncipe fazia no palco como algo muito próximo à vida real, e tal forma de agir em cena o fez repensar sua prática.

É curioso, mas apesar da simplicidade de sua atuação, que eu considerava uma incapacidade de atuar corretamente, quando, conforme sua cena progrediu, na qual havia qualquer questão financeira e podia-se ver como sua alma era assolada e, naquele momento, esquecemos todos os outros atores. O medo da morte, o medo de perder o seu dinheiro foi surpreendente e apavorante na atuação do príncipe e não foi de nenhum modo diminuído pelo estilo simples no qual ele falava (SHCHÉPKIN *apud* BENEDETTI, 1982, p.21).

No intuito de aproximar-se daquela atuação convincente e natural, Shchépkin tenta imitar Meshcherski na montagem do mesmo texto, mas, como salienta Slonim, "achou extremamente difícil; não era simples romper com as convenções, e a naturalidade [...] se converteu em seu único objetivo" (1965, p. 42). O ator russo compreende que a naturalidade era algo difícil de acessar e que ainda não havia procedimentos eficazes para tal empreitada. Como aponta Stanislávski:

No campo do ensino prático, existem algumas tradições orais que vêm de Schépkin [*sic*] e seus seguidores que estudaram a sua arte por intuição, mas não a verificaram por método científico nem fixaram tudo o que foi achado num sistema concreto (1989, p. 535).

A maneira com que Meshcherski atuava trouxe a Shchépkin uma nova perspectiva, que "só poderia ser alcançada à custa de um esforço constante e de um duro treinamento", afirma Slonim (1965, p. 42). Trata-se não só da descoberta da possibilidade de naturalidade cênica, como também da compreensão de que tal perspectiva demandaria um trabalho exaustivo para ser alcançada.

Na montagem de *Escola de Maridos*, de Molière (1622-1673)⁵¹, exausto dos ensaios, Shchépkin esclarece que começou a "simplesmente dizer" as falas de sua personagem, sem as entonações artificiais características daquele teatro. Como ele mesmo afirma:

Eu não estava atuando, mas simplesmente falando o que havia no texto [...] com minha voz habitual. O que se supõe que aconteceu? Eu percebi que tinha dito

⁵⁰ Autor de vários romances, também foi fundador, editor e escritor da *Revista O Cidadão* (1882), que posteriormente (1884) se converteu em jornal semanal e depois teve tiragem diária, entre 1888 a 1897. Permaneceu como diretor do jornal até 1906.

⁵¹ Jean-Baptiste Poquelin. Profícuo ator, encenador e dramaturgo francês.

aquelas poucas palavras de um jeito simples, tão simples que se as tivesse dito na vida e não numa peça, não as teria dito de outra maneira (SHCHÉPKIN *apud* MYERS, 1985, p.33).

Mikhail Shchépkin passa a deduzir que há algo em seu ofício que se aproxima dos processos do/a homem/mulher em ação na vida. "Simplesmente falar" significa, nesse caso, não usar entonações recorrentes de clichês. O ator russo percebeu que naquele momento agia e falava naturalmente, como se o fizesse na vida, com a verdade e a sinceridade que lhe são devidas. Sem maneirismos, ele se percebe verdadeiro, e isso lhe chama a atenção. Shchépkin acredita que a arte deve expressar a vida, suas paixões, seus sentimentos. Todavia, especificamente na arte da atuação, deve haver mesura, não sendo prudente ir além do que o autor apresenta na obra. Para Shchépkin, um estudo profundo do texto e a subordinação à ideia do/a dramaturgo/a eram fundamentais. As questões egoicas do/a artista deveriam ser suplantadas por seu trabalho, condição para permitir-se expressar sentimentos autênticos acerca do papel. Em carta à Pavel Annenkov⁵² (1813-1887), Shchépkin afirma:

A vida real e as grandes paixões devem ser, em toda a sua realidade, claramente reveladas na arte, e os verdadeiros sentimentos devem ser permitidos na medida em que a ideia do autor os exige [...] Naturalidade e sentimentos verdadeiros são necessários na arte, mas apenas na medida em que a ideia os permite (*apud* MYERS, 1985).

Compreendemos que, para Shchépkin, uma ação natural seria aquela que traz em si sentimentos verdadeiros; para alcançá-la, não poderia mais se preocupar em demonstrar truques, estando a serviço do espetáculo. Antes mesmo de Stanislávski, o ator russo entendeu que o acontecimento teatral é maior que a personalidade de um/a ator/atriz "habilidoso/a" e, por isso, propôs que se estudasse a fundo o papel para estar à altura da dramaturgia levada à cena, objetivo maior de um espetáculo em sua concepção. A ética, com Shchépkin, começa a ser pautada no teatro russo da época.

Com Fedótova, Stanislávski (1989) passa a conhecer um pouco dos procedimentos schepkinianos. A atriz conta a Stanislávski que Shchépkin, quando decidia ensinar um/a discípulo/a a atuar, o/a trazia a seu seio familiar e ali o/a formava. Segundo Fedótova, seu mestre era muito rigoroso, não dando a seus/suas alunos/as espaço para a indisciplina. Essa inestimável lição a fez notar a necessidade de desenvolver a faculdade da vontade e da concentração no estudo de seu ofício, pois, para Fedótova, "não pode haver ator sem vontade. O nosso primeiro dever é aprender a dirigir a vontade" (*apud* STANISLAVSKI, 1989, p.

⁵² Importante crítico literário e biógrafo do período da Rússia Imperial.

103). Stanislávski colocará esses princípios éticos como elementos fundamentais e primeiros de seu Sistema.

Uma nova forma de atuar nasce com Shchépkin na tentativa de dar naturalidade à atuação, tirando-a do registro de convenções e legando a essa arte um processo de autenticidade. Para Benedetti, Shchépkin⁵³ "definiu o que viria a ser o problema central para Stanislávski: um ator sente seu papel ou ele imita sua exterioridade?" (1982, p. 22). Devemos pensar que essa pode ter sido uma das primeiras perguntas de Stanislávski, uma vez que ele procedia no início de sua maturidade, com Stockmann, por exemplo⁵⁴, pela forma exterior e já na elaboração do Sistema, na fase do "crer para agir", abordava as emoções convocando a memória afetiva. Parece-nos, portanto, que, depois de passar para a fase "agir para crer", Stanislávski não segue mais a pergunta deduzida de Benedetti. Talvez pudéssemos colocar a problemática amadurecida de Stanislávski da seguinte maneira: como o/a ator/atriz gera no palco, por meio de suas ações, potências de vida?

Acreditamos que a relação entre teatro, atuação e vida, primeiramente investigada por Shchépkin e levada a consequências extremas por Stanislávski, é um dos agravantes para inferir-se o vínculo entre o Sistema e a reprodução mimética da realidade. Para Knébel, "nenhuma das teses de Stanislávski tem sido objeto de tantas críticas, deturpações e incompreensões como esta, o atuar naturalmente" (1991, p. 68).

Apesar de Stanislávski ter chegado à elaboração do Método das Ações Físicas ao fim de sua vida, "a ação já existia como objeto de pesquisa desde muito antes, desde o começo do século XX", explica Moschkovich (2014, p. 77). Fato é que, ao final de sua trajetória, Stanislávski centraliza todos os elementos do Sistema no Método das Ações Físicas a partir da Análise Ativa, procedimentos que acabaram agregando todos os outros elementos do Sistema na busca pela vida cênica.

Assim como Shchépkin, e devido à sua influência, Stanislávski tentou afastar-se da superficialidade de uma atuação dita mecânica⁵⁵. Tratando da exploração plástica dos movimentos de certos/as atores/atrizes e bailarinos/as, Stanislávski critica a busca da plasticidade como fim em si próprio. Essas "formas carentes de significado" Stanislávski rejeita, propondo como alternativa que o/a ator/atriz desse sentido a essas poses e gestos com

⁵³ Esse questionamento já havia sido feito por Denis Diderot (1713-1784) no *Paradoxo do Comediante* (1769).

⁵⁴ Ainda podemos destacar nessa fase que Stanislávski preparava as personagens sozinho e depois "repassava" a forma exterior destas a seus/suas atores/atrizes no TAM, conforme seus relatos em *Minha Vida na Arte* (2007; 1989).

⁵⁵ Sobre as metáforas usadas para referir-se ao corpo, ver Sandra Meyer (2009).

objetivos e tarefas "vivas". As poses e gestos "vazios" de sentido precisariam de vivências que as animassem, por isso, Stanislávski sugere uma estratégia:

[...] tentaremos adaptar as convenções, poses e gestos da cena à realização de alguma tarefa viva, a projeção de alguma vivência interna. Então o gesto deixa de ser gesto e se transforma em uma ação real, com um propósito e com conteúdo (1986b, p.43).

Notemos que, nessa citação, Stanislávski trata a ação que possui propósito como uma ação real. Quais princípios, então, cercariam a ação real? Na concepção de Stanislávski, a ação orgânica depende de processos psicofísicos que mobilizem o corpo em sua integralidade cênica. A ação física deve ter uma finalidade, direcionando-se para a realização de algo. Uma ação física é uma ação de fato, sendo encadeada em uma linha lógica e coerente, capaz de conduzir o/a ator/atriz na vivência da cena. Para isso, age-se sob a influência das circunstâncias propostas nos acontecimentos e da obra em sua totalidade, tomando-as como uma realidade cênica, como "se" estivesse agindo numa situação real. Cabe lembrar que circunstância proposta é, também, tudo aquilo que ocorre no aqui-agora da cena, e não somente o que é proposto pelo material textual. Trataremos do assunto, com maior força, nos capítulos que se seguem.

O princípio das circunstâncias propostas leva o/a ator/atriz à compreensão psicofísica de que a situação que vive em cena, além de ficcional em função das questões imaginativas, é também real, pois deve levar em conta o momento presente da atuação. Isso implica pensar que, como o/a ator/atriz se sente no momento, o que pensa sobre a obra e a personagem, como percebe o espaço e seus/suas parceiros/as, são questões que devem ser seriamente consideradas. Esse elemento do Sistema confere à arte da atuação um caráter real e problematiza de forma radical a concepção de representação. Para Boris Zingerman:

Uma coisa é mostrar ao público seu personagem, mantendo em relação a ele uma certa distância, como se estivesse ao lado dele, outra coisa é imitar no palco a imagem de outra pessoa traçando-a previamente pela imaginação bem-treinada do ator, e uma terceira coisa é encarná-lo, partindo de si mesmo, colocando a si mesmo na posição do personagem em ação (2011, p. 16).

O/a ator/atriz age conforme as circunstâncias que regem as ações da personagem, mas também age de acordo com as circunstâncias que o/a afetam diretamente quando está no palco, pois tem de partir de si para criar. Ruffini questiona o que seria a personagem para Stanislávski e conclui que "é o corpo e mente orgânico do ator nas circunstâncias dadas pelo papel [escrito]" (2012, p. 140). Todavia, Ruffini parece esquecer-se, aqui, de considerar as circunstâncias do momento presente da cena como fundamentais para a conquista da

organicidade criativa. Isso nos parece revolucionário na investigação de Stanislávski – as circunstâncias do presente da cena como dados indispensáveis para a vivência. Para Stanislávski, "o ator deve atuar o papel não como alguém (a personagem) alguma vez (anos vinte do século passado) em algum lugar (na casa imaginada pelo autor), mas como eu (neste caso o ator) hoje (verão 1936) e agora (no palco)" (1990, p. 250). Se a personagem é o resultado da ação nas circunstâncias propostas, ficcionais e do presente da cena, parece justo inferir que ela é o resultado da articulação das questões do papel⁵⁶ com aquelas que são do/a ator/atriz, pois estes/as:

Podem também realizar as ações previstas pelo autor, mas deverão convertê-las em suas. Não se podem viver ações de outros; é necessário criar as suas próprias, adequadas à personagem, pautadas pela própria consciência, a vontade, o sentimento, a lógica, a consequência, a verdade e a crença (STANISLAVSKI, 1990, p. 246).

Eugênio Barba contribui com essa discussão quando, tratando de treinamento de ator/atriz, aponta que, "ainda que as ações do ator se passem por dentro de um contexto caracterizado pela ficção, elas devem ser reais em sua essência, ações psicofísicas de verdade, e não uma gestualidade vazia" (2012, p. 126). Quer dizer, a ação psicofísica envolve o corpo em sua totalidade, tornando-se uma ação *realmente* executada no espaço-tempo, e não falseada⁵⁷. A ação física deve ter uma força equivalente à de uma ação executada na vida, por um lado, e mais potente que esta, por outro.

Para Stanislávski, quando se age espontaneamente na vida, as ações seguem uma lógica, sendo sinceras e verdadeiras por nelas estarem implícitos objetivos reais. Em cena, busca-se essa integralidade pelo exercício da psicotécnica, que envolve elementos considerados por ele fundamentais à atuação. Jimenez (1990, p. 240) afirma a psicotécnica como "técnica para fazer surgir as vivências psíquicas indispensáveis no processo de criação da personagem cênica" e leva-nos a crer que se trata de procedimentos que visam a dar condições de emergência de sentimentos, pensamentos, memórias e sensações à ação cênica. Com isso, a técnica transforma-se em psicotécnica.

No exercício da psicotécnica, o/a ator/atriz age, sente e pensa em consonância com seu papel, conferindo à ficção a autenticidade inerente à vida, mas que não é igual à vida porque a potencializa. A personagem, em última instância, é criação do/a ator/atriz, pois é tarefa sua dar vida àquilo que, no papel, está em palavras (ideias, sentimentos, conflitos).

⁵⁶ Merener explica que, para os/as russos/as, há uma diferença entre papel e personagem. O papel é literatura, já a personagem é a elaboração que o/a ator/atriz faz do papel em sua criação. No ocidente, costuma-se, mesmo que não sempre, tratar papel e personagem como sinônimos (*in* STANISLAVSKI, 1986).

⁵⁷ Lembramos da passagem em que o pequeno Stanislávski se questiona se não deveria atear fogo no galho.

Trata-se de uma busca interior que o/a ator/atriz faz para encontrar em si, analogamente, as motivações necessárias que movem a personagem.

Acreditamos que a contribuição do realismo na elaboração do Sistema diz respeito ao caráter *real* da ação, uma ação que, por ser psicofísica, não implica só a parte física, mas também os processos interiores. Stanislávski segue a tradição realista de Shchépkin, mas o faz em favor da autenticidade da ação. Se o realismo foi importante para o teatro ocidental por romper com a tradição do velho teatro, aquele realizado por convenções rígidas, para Stanislávski, foi importante por trazer a perspectiva real da ação e da vivência. Os primeiros espetáculos dirigidos por Stanislávski no TAM, de estética realista, eram inovadores à época porque o realismo estava rompendo com a tradição maneirista de outrora. Conforme o mestre russo, já na época da montagem de *A vida do Homem*, de Leonid Andréiev⁵⁸ (1871-1919), de 1907,

Criara-se a opinião, impossível de refutar, segundo a qual o nosso teatro era realista, nós só nos interessávamos pelo gênero de costumes e que todo o abstrato, o irreal, nos seria inacessível. Na realidade, a questão era totalmente diferente. Naquele tempo, eu me interessava no teatro quase exclusivamente pelo irreal, e procurava os meios, formas e técnicas para sua realização cênica (STANISLÁVSKI, 1989, p. 436).

Stanislávski considera essa compreensão um equívoco, pois essa linha estética era apenas o início de uma jornada rumo ao aprimoramento artístico. O mestre salienta que o detalhismo dos cenários foi um recurso para desviar a tônica dos/as atores/atrizes para a encenação, já que eram à época, imaturos/as para sustentar o espetáculo pela atuação orgânica. Ainda é necessário dizer que Stanislávski, no primeiro período dos trabalhos no TAM (1898-1905), era um jovem encenador que ainda não havia se tornado pedagogo e, em suas buscas, "não havia sistema, nem ordem estabelecida, nem motivos orientadores suficientemente fundamentados" (2007, p. 196). Não tendo fundamentos para conduzir o/a ator/atriz ao encontro de uma atuação autêntica, Stanislávski buscava outras estratégias.

É importante lembrar que o realismo surge como corrente estética inovadora no teatro, pois rompia com a displicência anacrônica dos espetáculos, que careciam de coerência interna entre seus elementos. "Abaixo o anacronismo! Viva a inovação e a ousadia!" são as palavras de ordem que guiavam Stanislávski nesse período e dizem respeito às possibilidades inovadoras que a linguagem realista trazia à cena (2007, p. 200).

⁵⁸ De origem humilde, apesar das dificuldades, seguiu os estudos e graduou-se em Direito. Dedicou-se à Literatura e ao Jornalismo. Suas personagens em geral são infelizes e carregam a marca de seu passado de sofrimento e privação.

Não podemos esquecer a inovação profunda que o realismo provocou na prática do teatro, pois junto dela nasce o conceito de encenador como aquele que unifica o espetáculo em torno de um conceito de encenação. Roubine destaca que "convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno da palavra", pois "foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação" (1998, p. 23-24). Antoine e suas encenações naturalistas deram ao teatro moderno possibilidades de romper com as convenções engessadas do teatro de então, do mesmo modo que, anos mais tarde, o fez Stanislávski. Entretanto, Stanislávski ultrapassou as questões reprodutivas da realidade no palco, buscando acessar a organicidade do/a ator/atriz que pode tornar real qualquer escolha estética.

Dessa forma, para Stanislávski, o realismo foi importante por colocar-lhe o problema de uma "verdade da atuação", que resgata suas intuições acerca da vivência cênica por ações reais, sinceras e verdadeiras. Em um ambiente realista, estabelecido por um cenário pesquisado em seus detalhes históricos, a encenação era autêntica, por um lado (frente ao público, que direcionava a atenção às inovações cenográficas), e, por outro, era evidenciada como carente de sentido, ainda feita sob clichês (frente a Stanislávski). Para Serguei Eisenstein, nesse período de labor de Stanislávski,

[...] a verdade se encontrava nas coisas e nos objetos. Lembrem-se da linha histórico-cotidiana⁵⁹, como ele mesmo a chama. Em seguida essa mesma materialidade de coisas, objetos e cenário começou a requerer também um estado psicológico igualmente verdadeiro [...] Ou seja, toda a materialidade e veracidade deixa de ser puramente a verdade do ambiente cotidiano, do material cotidiano e passa a ser a verdade comportamental, a verdade da autopercepção e assim por diante (in MEYERHOLD, 2012, p.262).

Para Stanislávski, "o simples fato de termos conseguido levar a verdade autêntica, mesmo exterior, a um palco em que naquele momento imperava a mentira teatral, nos abria certas perspectivas para o futuro" (1989, p. 291).

Salientamos que, todavia, se a opção da encenação for pelo realismo, o Sistema também será de potência, porque agirá como base de trabalho para o/a ator/atriz. Trata-se de não tornar o Sistema restrito a uma tendência estética sem, no entanto, invalidar o realismo como possibilidade. Resta agora investigar algumas circunstâncias históricas que projetaram sobre o legado de Stanislávski "sombras" que colaboraram com a propagação dos equívocos relativos à sua imagem e ao seu trabalho.

⁵⁹ Aqui vemos uma tradução da expressão *istoriko-bytovaya* como "histórico-cotidiana", feita do russo para o português por Diego Moschkovich no livro *Do Teatro*, de Meyerhold, diferente da tradução, também do russo para o português como "histórico e de costumes", de Paulo Bezerra no livro *Minha Vida na Arte*. No espanhol, traduzido por Jorge Saura, encontramos o termo "*historico-costumbristas*".

1.3 PERCURSOS E AGRAVANTES DAS SOMBRAS PROJETADAS NO SISTEMA DE STANISLÁVSKI

O desenvolvimento do Sistema de Stanislávski acompanha um período de fortes transformações na sociedade russa. De império czarista, a Rússia passa para um regime estatal mais equânime e popular com a consumação do socialismo. Trata-se do advento da Revolução de Outubro⁶⁰, com a qual se inaugura uma época de mudanças radicais na estrutura da sociedade. As dimensões econômicas, políticas e sociais transformam-se, promovendo uma revolução cultural de grande importância para as artes e, em especial, para o teatro.

Com a Revolução, capitalistas são expropriados⁶¹, e os teatros tornam-se instituições estatais (CARNICKE, 2000). Na reorganização estrutural do TAM e das atividades artísticas nos Estúdios, se, por um lado, faltam subsídios a Stanislávski para levar seu projeto adiante, sendo forçado a buscar recursos nos EUA, por meio de apresentações e da venda de seus direitos autorais, por outro, na URSS, o encenador vê-se forçado a driblar a censura, que, na década de 1930, exigia implacavelmente um caráter materialista em suas produções artísticas. A censura causou a Stanislávski inúmeros transtornos com respeito aos conceitos usados para descrever sua prática, o que o levou a travar uma luta na defesa de seu trabalho frente aos ideais do período stalinista (CARNICKE, 2000).

Segundo Carnicke (2000), na década de 1920, Stanislávski e os membros do Teatro de Arte de Moscou vislumbraram no Ocidente uma possibilidade de angariar fundos para sua sobrevivência financeira. Com essa demanda, o TAM divide-se em duas frações. Enquanto um grupo mantinha o TAM aberto na URSS, o outro viajava entre 1923 e 1924 pela Europa e EUA. As turnês duraram dois anos e, com elas, Stanislávski conseguiu reconhecimento e fama, pouco retorno financeiro e alguns problemas de compreensão sobre suas pesquisas no campo da atuação. Stanislávski e a trupe do TAM retornam à URSS em 1924, ano da morte de Vladimir Lênin (1870-1924)⁶².

⁶⁰ A Rússia foi o primeiro regime a desmoronar frente às catástrofes da primeira guerra mundial. Havia a necessidade imediata por transformações, o país estava em colapso, seu povo passava fome e todo tipo de restrição. A Revolução Russa, nesse sentido, eclode na tentativa de estabelecer um novo regime, provocando inúmeras transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. Sobre o assunto, ler *A Era dos Extremos*, de Eric Hobsbawm (1995), e *A Revolução de Outubro*, de Leon Trotski (2007).

⁶¹ O próprio Stanislávski, que era herdeiro de uma família aristocrata, proprietária de indústrias de fios de ouro, é expropriado. Isso acaba se refletindo em sua atividade artística, já que muito do investimento de suas produções era sustentado por ele mesmo.

⁶² Vladimir Lênin, um dos principais revolucionários responsáveis pela Revolução de Outubro de 1917. Foi o primeiro presidente do Comissariado do Povo após a revolução e do Partido Comunista de 1917 a 1924.

A partir de 1928, com a ascensão de Josef Stálin ao poder⁶³, o Estado soviético começa a ter um irrestrito controle sobre tudo o que era produzido em termos de conhecimento no país. "Eram censuradas não somente as vozes que tentavam formar uma opinião crítica, mas também toda a criação artística que não se encaixasse na tarefa do 'serviço aos interesses do proletariado'" (VÁSSINA, 2015, p.99) O Estado, apoiado em uma leitura reducionista do marxismo, passou a restringir o pensamento crítico sobre a realidade, considerando tudo o que não se encaixasse nessa leitura como fruto de uma concepção de mundo burguesa e, sendo assim, maléfica aos interesses do regime stalinista (TYSZKA,1993).

A ideologia stalinista pregava a disponibilidade e submissão de todos os setores da sociedade a seu chefe de Estado. Trata-se de uma autocracia, fortemente centralizada na figura Stálin. Conforme o pesquisador polonês Juliuz Tyszka, Stálin pretendia personificar a força do partido e do Estado soviético, sendo promovido como autoridade:

[...] nos domínios da filosofia, economia, política [...]. Todavia, existiam disciplinas do conhecimento que escapavam à onipotência do chefe [...] Havia, portanto, que se estabelecer em cada domínio uma autoridade correspondente à do chefe. E assim Stanislávski foi proclamado autoridade stalinista no domínio teatral (TYSZKA, 1993, p. 48).

Para Tyszka, existiriam várias razões para tal enquadramento, sendo que o pesquisador se atém a duas delas: o fato consumado de Stanislávski ser uma importante figura no teatro russo da época, consagrado por público e crítica; e o fato de seu trabalho ter criado um Sistema coerente e eficaz de atuação que tinha na ação humana objetiva seu foco.

A super-supertarefa foi um dos elementos pelos quais o cerceamento do realismo socialista mais se interessou, pois passou a ser compreendida pelos órgãos reguladores do Partido Comunista como a postura do/a artista que caminha na direção da vitória entre as forças revolucionárias e as potências contrarrevolucionárias. Trata-se, para Tyszka, da concepção da "lei da unidade de contrários", leitura stalinista do materialismo dialético.

Não é a primeira vez que a ideia da super-supertarefa, como uma síntese dos elementos éticos da doutrina em questão, seria utilizada com o objetivo de identificar os princípios universais da ética do ator formulada por Stanislávski com a função da arte e do artista no contexto da ideologia stalinista (TYSZKA, 1993, p. 50).

⁶³ Após a morte de Lênin, há um período (1924-1928) tenso de disputa da direção do processo soviético, polarizada entre as figuras de Leon Trotski e Josef Stálin e suas posturas ideológicas. O principal conflito residia nas concepções do processo socialista, que, para Trotski, deveria ocorrer em nível mundial (teoria da revolução permanente), mas que, para Stálin, deveria ocorrer apenas na Rússia (teoria da revolução em um país só).

Tyszka também lembra que Stanislávski, quando trata da super-supertarefa, a afirma como uma missão espiritual do/a artista, que teria a responsabilidade de traduzir no palco a beleza das obras encenadas, levando ao público alegria e despertando nos espectadores "ideias e sentimentos que se aproximem de seu espírito" (STANISLÁVSKI, 1986a, p. 327). Isso seria, para o pesquisador, fruto da tradição russa, que trata os/as artistas como guias espirituais do povo; por isso, a super-supertarefa teria sido subvertida num princípio da "ética stalinista" e o Sistema de Stanislávski como forma de alcançar o realismo socialista na arte teatral.

A União Soviética, pelo decreto de 1934, passa a conceber o realismo socialista como única tendência a ser explorada pelas artes. "O Estado julgava o realismo superior a qualquer tipo de arte formal ou abstrata e o físico, o mundo material, superior a qualquer elemento espiritual", esclarece Carnicke (2000, p. 16). Nesse ano, com a saúde frágil e por conveniência do Estado, Stanislávski fica exilado em sua casa, trabalhando com seu último estúdio. O mestre russo permaneceu nessa casa até o fim de seus dias.

Anatoli Smelianski (1993), crítico e historiador russo, explica que o governo, depois de aliciar o Sistema para ser direcionado a favor do realismo socialista, conferiu honras ao pedagogo e encenador por seu trabalho, edificando sua figura no teatro e a de Stálin como "líder dos povos". Os escritos de Stanislávski passam a ser censurados e editados. Alguns termos de fundamental relevância para a compreensão do Sistema foram julgados idealistas e revistos sob a égide da visão stalinista do materialismo dialético. O título de precursor do realismo socialista, assim, foi-lhe imposto sem que Stanislávski o reivindicasse.

Sabemos que na época soviética, no processo de edição dos manuscritos de Stanislávski, vários conceitos importantes foram considerados pela censura estatal como idealistas e "nebulosos", ou seja, não materialistas, e, portanto, acabaram sendo eliminados e modificados: a ideologia materialista era a única permitida pelo estado – todos os outros conceitos filosóficos eram considerados errados, burgueses e hostis aos interesses do proletariado (VÁSSINA, 2013b, p.41).

Entre o Estado e Stanislávski, foi feito um acordo, segundo Carnicke (2002). Sempre que Stanislávski se referisse às questões interiores, deveria ressaltar suas relações com a parte física da ação. Sua empreitada em defender conceitos do Sistema foi, em certa medida, exitosa, conseguindo manter palavras que não poderiam ser substituídas sem deturpar seu caráter. O Estado preferiu entender o Sistema pela perspectiva behaviorista, psicologia comportamentalista que busca causas físicas para fenômenos psíquicos. Como conclui Vássina (2013b, p. 42), "no período soviético o Sistema foi obrigado a se formar muito mais racional e materialista do que fora concebido e idealizado nas anotações de Stanislávski e no

trabalho prático dos ensaios". A pesquisadora sublinha que a influência da Ioga foi uma parte "esquecida" do Sistema, já que era considerada uma prática mística.

O próprio Stanislávski percebeu que deveria rever alguns conceitos a fim de assegurar a publicação dos escritos sobre o Sistema na URSS. Uma autocensura o fez escrever o seguinte trecho em um caderno de anotações: "em vez de 'criação da vida do espírito humano', será 'criação do mundo interior de personagens no palco'" (STANISLÁVSKI *apud* VÁSSINA, 2013b, p. 41). Se essa operação tivesse sido realizada em sua completude, como queria o regime, até nós chegaríamos obras ainda mais subvertidas do que sabemos que o foram.

Em meados dos anos 30 do século XX, o Sistema tornou-se parte obrigatória da formação do/a artista cênico/a da União Soviética (CARNICKE, 2002). A ênfase era dada aos trabalhos realistas do início da carreira de Stanislávski e diferente do enfoque psicologista dos/as norte-americanos/as, no seu último trabalho com as ações físicas. Nessa década, como salienta Vássina (2013b), termos como *subconsciente* foram duramente atacados pelo regime, e Freud, por isso, foi decretado inimigo da ciência soviética. Problemas para Stanislávski resolver na elaboração teórica do Sistema.

Suas ideias mais experimentais foram reprimidas, quaisquer técnicas espirituais e psicológicas que desafiavam o materialismo marxista eram minimizadas ou suprimidas; o realismo de seus primeiros anos e seu Método das Ações Físicas foram exaltados (CARNICKE, 2002, p. 30)⁶⁴.

Tovstonógov aponta algumas causas que poderiam ter gerado compreensões errôneas e salienta o fato de o Sistema de Stanislávski ter começado a ser divulgado por profissionais que só conheciam parte dele, a que se refere a uma das etapas da vida desse encenador-pedagogo.

Minhas viagens estendidas pelo país e pelo estrangeiro, minhas incontáveis visitas a teatros e as numerosas conversas com atores, diretores e outros profissionais do teatro, me convenceram, com grande desgosto de minha parte, de que muita [...] gente entendeu mal os ensinamentos do grande reformador do teatro russo. Isso se deve a várias causas. Uma delas é que houve um momento no qual apenas um pequeno círculo de pessoas estava familiarizado com os escritos de Stanislávski. Disseminadores e defensores de abordagens equivocadas, conhecedores de uma parte do Sistema, ou de uma fase particular de sua vida, causaram um dano considerável (TOVSTONÓGOV, 1980, p.42).

Acreditamos que, aqui, Tovstonógov se refere à divulgação dos ensinamentos de Stanislávski nos EUA, onde alguns/algumas de seus/suas discípulos/as passaram a ensinar o Sistema, sendo que este ainda estava em fase de elaboração. Nas turnês empreendidas pelo TAM nos anos 1923 e 1924, ocorreu um desmembramento da trupe e alguns atores e algumas

⁶⁴ Tradução de Laédio José Martins.

atrizes não retornaram à União Soviética. Esses/as profissionais permaneceram na América do Norte e começaram a trabalhar como pedagogos/as, ministrando aulas pautadas na primeira fase do Sistema de Stanislávski. É o caso de Richard Boleslavski⁶⁵ (1889-1937) e Maria Ouspenskaia⁶⁶ (1876-1949), discípulos/as de Stanislávski que trabalharam com o mestre no Primeiro Estúdio, fundado em 1912.

Profissionais do teatro norte-americano começam a trabalhar sobre os princípios do Sistema com os/as pedagogos/as russos/as que lá se fixaram. Todavia, tais pedagogos/as tinham apreendido o Sistema apenas no início de sua elaboração, quando Stanislávski ainda trabalhava pela perspectiva do "crer para agir", em que se abordava a interioridade por meio do acesso à memória afetiva. Em seus últimos anos, a memória passa a ser acionada junto do pensamento, sentimento e sensação, na busca do domínio consciente da natureza criativa pelas ações físicas. As ações físicas despertam naturalmente o movimento que faz sensações, memória, sentimentos e pensamentos se atravessarem mutuamente. Há, ainda, que ressaltar que o entendimento russo sobre memória é diferente do entendimento norte-americano, que lhe imprime características freudianas. (CARNICKE, 2000)

Em 1931, é fundado em Nova York o Group Theatre, sob a direção de Lee Strasberg, Harold Clurman⁶⁷ (1901-1980) e Cheryl Crawford⁶⁸ (1902-1986). A partir de lições de Boleslavski, essa companhia desenvolve uma versão específica do trabalho de Stanislávski, uma "versão norte-americana do Sistema": o Método. Esse Método tem como característica principal a criação da personagem pela abordagem das memórias afetivas. Isso porque, apesar de tratar-se do *Primeiro Stanislávski*⁶⁹, Strasberg imprime no Método questões da psicanálise freudiana, criando uma perspectiva bastante singular do Sistema e tendo muita adesão de diretores e atores/atrizes do cinema norte-americano. Falando sobre o Método, Strasberg afirma:

A continuação e consolidação das descobertas de Stanislávski e Vakhtángov tornaram-se a base do método. A elas, acrescentamos descobertas posteriores na área da expressividade do ator [...] um dos aspectos mais importantes do método, diz respeito a seu caráter universal quanto ao problema do ator e ao mesmo tempo sua flexibilidade (1990, p. 209).

⁶⁵ Ex-aluno do Primeiro Studio do TAM, após a turnê de 1923-24 permaneceu nos EUA. Foi um/a dos/as responsáveis pela divulgação do Sistema de Stanislávski nesse país. Foi professor de Lee Strasberg, Stela Adler e Harold Clurman.

⁶⁶ Atriz do TAM. Após as turnês de 1923-24, permaneceu nos EUA, onde passou a transmitir o conhecimento da primeira fase do Sistema de Stanislávski, juntamente com Boleslavski.

⁶⁷ Diretor teatral e um dos/as mais notáveis críticos/as de teatro norte-americanos/as. Foi fundador do Group Theatre (1931-1941), juntamente com Lee Strassberg e Cheryl Crowford.

⁶⁸ Diretora e produtora teatral, fundadora do Group Theatre, ao lado de Strasberg e Clurman.

⁶⁹ Chamamos a primeira fase de Stanislávski no TAM como o *Primeiro Stanislávski* para fazer referência ao livro de Knébel, que se refere ao período com as ações físicas como o *Último Stanislávski*.

Lee Strasberg, como herdeiro americano de Stanislávski, apesar de ter assumido a primeira abordagem do Sistema do "crer para agir" e a partir disso ter elaborado o Método, não compactua com o par realismo-Sistema, incomodando-se, inclusive, por o Método sofrer as mesmas críticas de "sua alegada dependência dos textos e estilos de representação realistas" (1990, p. 209). Conforme relata, Strasberg diz ter se criado uma visão redutora nos EUA acerca do Sistema de Stanislávski e das montagens do TAM, bem como a mesma visão sobre ele e o Group Theatre, salientando que tal crítica "ignora as poderosas influências de Vakhtángov na evolução do Método" (1990, p. 209). Strasberg, do mesmo modo, afirma que Vakhtángov "em duas montagens épicas demonstrou uma extensão de estilos: *O Dybbuk* era caracterizado por um misticismo grotesco e *A Princesa Turandot* era fantasticamente teatral" (1990, p. 210). Ele ainda salienta que o Group Theatre também chegou a diversos resultados teatrais a partir da aplicação dos princípios stanislavskianos que fundamentavam o Método. Strasberg não deixa de abordar as ações físicas e manteve-se ligado às descobertas posteriores de Stanislávski, optando, entretanto, por manter a abordagem da memória afetiva. Temos de dizer que, na América Latina e, especificamente, no Brasil, a leitura primeira do Sistema comumente é a do Método de Strasberg, mas que tal leitura também não se furta do desvio sobre o realismo e se opõe à concepção do encenador-pedagogo norte-americano tanto quanto à de Stanislávski.

Com a transmissão pela prática dos/as atores/atrizes de Stanislávski nos EUA e com as apresentações de espetáculos do TAM realizadas nesse país, começou-se a formar uma demanda por material escrito a respeito do Sistema (CARNICKE, 2002). Um livro também garantiria, pela lei dos direitos autorais, recursos financeiros que tanto o TAM quanto Stanislávski precisavam. Stanislávski escreve *Minha Vida na Arte* e *A Preparação do Ator*, livros publicados primeiro em inglês, traduzidos do russo por Elisabeth Hapgood⁷⁰. É válido ressaltar que Stanislávski não dominava a língua inglesa, não podendo interferir na tradução em benefício de um rigor maior⁷¹.

Segundo Carnicke (2002), em 1930, Stanislávski vende os direitos autorais de seus livros a Elisabeth Hapgood, que, por orientação da editora Theatre Arts Books, traduz os escritos de maneira duvidosa. Em verdade, o compromisso da editora em traduzir os livros pareceu estar vinculado mais com o fácil entendimento das obras de Stanislávski pelo/ leitor/a

⁷⁰ Tradutora dos escritos de Stanislávski para o inglês e detentora dos direitos autorais das obras do mestre russo até muito recentemente.

⁷¹ Ver MARTINS, Laédio J. Equívocos Recorrentes nas Traduções de Stanislávski. Disponível em https://www.academia.edu/1084283/EQU%C3%8DVOCOS_RECORRENTES_NAS_TRADU%C3%87%C3%95ES_DE_STANISL%C3%81VSKI

norte-americano/a do que com os propósitos do pedagogo. Carnicke observa que o pedagogo pressentia possíveis equívocos que poderiam formar-se em torno do Sistema e já temia uma leitura, ou apropriação, redutora de seu trabalho.

Carnicke (2002) sublinha que as versões em inglês dos escritos de Stanislávski passam a ser as traduções oficiais dos livros no Ocidente, e todas as traduções feitas para outras línguas ocidentais deveriam seguir a tradução do russo para o inglês. Mesmo que se quisesse fazê-la direto do russo para as outras línguas, a lei do *copyright* protegia a tradução de Hapgood. Anos antes de ser publicado na Rússia, *O Trabalho do Ator Sobre si Mesmo. O trabalho sobre si mesmo no processo criativo das vivências*, com o nome *A Preparação do Ator* nos EUA, é publicado neste país, e somente em 1938 os manuscritos são entregues para serem postumamente publicados na URSS. O livro em russo divide-se em dois tomos: *O trabalho do ator sobre si mesmo. O trabalho sobre si mesmo no Processo Criativo das Vivências* e *O trabalho do ator sobre si mesmo. O trabalho sobre si mesmo no processo criativo da encarnação*.

O conhecimento teórico e prático de Stanislávski está compilado nesses livros de maneira didática, escrito como uma ficção na qual um pedagogo, Arkadi Nicoláievich Tortsóv, ensina a alunos/as a arte da atuação. Nos EUA, houve rejeição ao formato ficcional prolixo dos livros, e as editoras exigiram de Hapgood revisões e cortes significativos para que ficassem mais acessíveis ao seu público (CARNICKE, 2002). Os livros em inglês e, portanto, em português possuem praticamente a metade do número de páginas da edição russa. Os livros em russo, por sorte, foram traduzidos direto para o espanhol na década de 1980. Essa tradução, referência para esta tese, foi realizada por Solomón Merener e editada pela Editora Quetzal, da Argentina. Ainda devemos destacar como uma das traduções⁷² mais fiéis a realizada mais recentemente do russo para o espanhol por Jorge Saura.

José Luis Gómez, referindo-se às edições norte-americanas, diz que os livros norte-americanos carecem de poesia, justamente por terem subtraído o caráter de romance que a narrativa dos livros de Stanislávski possui (*in* KNÉBEL, 2005). Porém, acreditamos, junto de Tovstonógov, que o problema não é apenas a supressão do caráter imagético e literário dos livros, mas também o fato de o Sistema ser um conhecimento prático que tem de ser transmitido de pessoa a pessoa na prática. Pois é da pedagogia a característica mais potente da transmissão desse conhecimento, e Stanislávski, em verdade, julgava ser a única possível. A prática pedagógica depende de uma relação ativa, de jogo, que implica uma relação silenciosa

⁷² Trata-se da primeira versão russa, anterior à versão pós-Perestroika.

entre ator/atriz e diretor/a e depende, sobretudo, de descobertas pessoais. Consideramos, pois, a afirmação de Tovstonógov de que:

As interpretações do sistema têm-se apoiado fundamentalmente no material escrito, ignorando a prática cênica. Como consequência tem ocorrido um estranho fenômeno: a exigência de organicidade, de verdade dos sentimentos em determinado espetáculo foi substituída pela verdade em geral: se identificou a verdade com a verossimilhança (TOVSTONÓGOV, 1997, p. 376).

É necessário verificar quais pesquisas estéticas foram exploradas por Stanislávski enquanto ele elaborava o Sistema e em que medida elas problematizaram a prática com seus elementos. Na busca por novas formas, Stanislávski cria, junto de Meyerhold, o Teatro Estúdio (1905): o primeiro laboratório russo de pesquisa teatral. Sua curta vida, destaca Stanislávski (2007), deve-se muito mais às questões financeiras que a primeira revolução de 1905 impôs do que à divergência entre os dois encenadores-pedagogos. O Teatro Estúdio inaugurou um período de investigações teatrais intensas, com ênfase nas encenações de novos textos que não os realistas, e tais experiências apontaram a necessidade de uma nova concepção de ator/atriz. Nos Estúdios, como Strasberg (1990) constata, Vakhtángov ocupa um lugar deveras importante, pois as experimentações mais radicais da aplicação do Sistema de Stanislávski, em poéticas divergentes do realismo, foram feitas pelo jovem encenador.

1.4 OS ESTÚDIOS E A EXPERIMENTAÇÃO DOS PRINCÍPIOS DO SISTEMA COM DIFERENTES POÉTICAS DO ESPETÁCULO

Os Estúdios⁷³ criados por Stanislávski e seus/suas colaboradores/as promoveram uma verdadeira revolução no âmbito teatral no início do século XX, mexendo profundamente com as estruturas do teatro russo e legando ao teatro moderno e contemporâneo uma importante herança. Inúmeros Estúdios foram abertos na Rússia nesse período (1905-1935), na tentativa de criar espaços privilegiados para a pesquisa sobre as bases do fazer teatral, lugares que pudessem promover uma renovação dessa arte com atores/atrizes jovens, em formação, que estivessem dispostos à experimentação.

⁷³ Entre 1905 e 1934, inúmeros Estúdios ligados a Stanislávski foram criados na Rússia (URSS). Destacamos aqui o Teatro Estúdio (1905), o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte (1912), o Estúdio Mansúrov (1913), o Segundo Estúdio do Teatro de Arte (1916), o Estúdio de Ópera do Bolshói (1919), o Terceiro Estúdio (1920), o Quarto Estúdio (1921) e o Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935). Ainda há outros não citados aqui. A história desses espaços laboratoriais possui muitos meandros, sendo que alguns estúdios ganharam novos nomes ao longo de sua existência, ou ainda, são incorporados por outros núcleos teatrais. Para maiores detalhes sobre o assunto, ver SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação pedagógica no século XX*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

Como fruto de seu tempo, os Estúdios seguiram caminhos investigativos característicos da sociedade moderna, que chegava à virada do século XIX para o XX a seu paroxismo na busca por leis objetivas e universais que pudessem explicar o humano em suas relações com o mundo. Trata-se de uma revolução do pensamento que já estava em curso desde o século XVIII, segundo o geógrafo britânico David Harvey (2014), e abarcava os diferentes territórios nos quais o pensamento se desdobra, como na filosofia, nas ciências e nas artes. Nas ciências, nascem novas abordagens, que passam a ter no sujeito seu objeto de pesquisa, surgindo disciplinas como a psicologia, a psicanálise, a sociologia e a antropologia. Stanislávski e seus/suas parceiros/as de jornada não ficam alheios/as a esses adventos e buscam nesses estudos⁷⁴ suporte para pensar o próprio fazer artístico.

O campo ocupado pelas artes passa a ser considerado estratégico para colocar em curso as transformações que se mostravam necessárias aos novos ideais de homem/mulher e sociedade. Nesse sentido, a revolução cultural da qual os Estúdios fazem parte foi fundamental para as concepções que nesse período surgiam em relação às artes. A arte passa a ser vista como forma de compartilhar, por uma comunicação sensível, o pensamento que atravessava a modernidade, seja pelos temas tratados, seja pelas formas de tratá-los, seja pelas proposições éticas implicadas entre artista e sociedade. Para Scandolara,

Cabe ressaltar que esta especial importância dada à atividade pedagógica também é resultante de um ideal mais amplo: reformar, renovar o homem e a sociedade. À tentativa de reconstruir o teatro e de redefinir a função do ator relaciona-se um ideal utópico de reformulação e aprimoramento das relações humanas e das estruturas sociais (2006, p. 172).

O projeto moderno⁷⁵ direcionava-se à aplicação do conhecimento produzido pela humanidade em suas diferentes instâncias, na tentativa de creditar e efetivar processos emancipatórios para o sujeito. Pela razão, descobrir-se-iam leis universais que pudessem explicar o mundo e o/a homem/mulher em suas relações econômicas, morais, éticas, científicas e artísticas, havendo assim a possibilidade de um contraponto à religião e às crenças. Pensadores depositavam nas artes e nas ciências a expectativa maior de emancipação e liberdade, reclamando ao/à homem/mulher o direito de estudar a própria humanidade e buscar respostas universais às suas inquietações. Harvey explica que "o projeto iluminista considerava axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta"

⁷⁴ No quarto capítulo, trataremos dos estudos sobre a atenção que influenciaram Stanislávski no desenvolvimento do sistema.

⁷⁵ Segundo os estudos de David Harvey, o termo *moderno* estaria situado num remonte mais antigo do que aquilo que Habermas nomeou como "projeto da modernidade". Trata-se do pensamento que começou a pautar uma particular leitura do mundo, tendo seu início a partir do século XVIII (2014, p. 23).

(2014, p. 35). Esse imperativo da modernidade, da necessidade de uma forma de representação do mundo, foi ponto pacífico até meados de 1848, quando passam a ser aceitos sistemas de representação que divergiam.

Para Harvey, essa mudança de paradigma, a partir de 1890, criou um campo para o surgimento da diversidade de pensamento característica da época e de campos experimentais. Uma mudança fundamental ocorre, gerando uma virada "qualitativa na natureza do modernismo em algum ponto entre 1910 e 1915. Nesse período assistiu-se a inúmeras experimentações no campo das artes, de maneira geral, possibilitando uma verdadeira revolução das formas" (2014, p. 36). A revolução cultural que seguia o modernismo legou-nos a experimentação nas artes, deixando-nos como herança a liberdade criativa que a experimentação favorece e fomenta.

Para Vássina, o teatro moderno nasce da reforma operada por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko na criação do TAM, o que sugerimos ser a principal circunstância que leva ao nascimento dos Estúdios e à experimentação verticalizada dos processos cênicos. Para a pesquisadora,

[...] não seria exagero dizer que Moscou é considerada no meio das artes cênicas mundiais como uma particular 'Meca Teatral', um lugar sagrado, ligado às origens do teatro moderno. E ponto de partida para esta nova época moderna na arte dramática foi marcado pela fundação, por Konstantin Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko, do Teatro de Arte de Moscou em 1898 (VÁSSINA, 2006, p.56).

Certamente que nesse período Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko não foram os únicos a pensar e promover as condições da renovação da arte teatral⁷⁶, mas foram cronologicamente os primeiros a propor os pressupostos "no plano estético, ideológico e prático" para o teatro moderno. Com o surgimento do TAM,

Nasce e se cristaliza o conceito de espetáculo teatral visando à integridade de sua comunicação estética, sendo aquela um resultado da unidade do grupo (que se congrega em seu trabalho conjunto através das mesmas idéias e dos mesmos objetivos artísticos) (VÁSSINA, 2006, p. 57).

Como resistência ao teatro como instituição, com sua demanda de repertório, cujos processos não conseguiam suportar financeiramente longos períodos de ensaio, e em função da resistência às proposições de Stanislávski oferecidas por Nemiróvitch-Dântchenko e pelo elenco do TAM, o mestre russo lança-se atrás de uma condição pedagógica – condição que lhe possibilitasse experimentação na sistematização e aplicação dos princípios que estava observando na vida e relacionando com a arte da atuação (STANISLÁVSKI, 1989; 2007).

⁷⁶ Destaca-se, à guisa de exemplo, as experiências de Jaques Copeau e seus/suas herdeiros/as na França.

"Tanto Stanislávski quanto Nemiróvitch-Dântchenko concordaram que sua empresa não deveria converter-se em laboratório de formas cênicas novas e que a experimentação pura deveria ser realizada fora do teatro" (SLONIM, 1965, p. 151-152). Haveria de ser criado um lugar onde a pesquisa coubesse, e a liberdade investigativa promovida pela modernidade criou um ambiente favorável de exploração metodológica e pedagógica.

O lugar necessário dessa atividade foi a pedagogia, a busca da formação do homem novo em um teatro (sociedade) diferente e renovado, a busca de um fazer teatral sempre originário cujos valores não podem ser medidos pelo sucesso dos espetáculos e sim pelas tensões criadas e pelas culturas que foram se definindo através do teatro (CRUCIANI *in* BARBA & SAVARESE, 2012, p. 34).

Junto dos Estúdios, nasce a perspectiva eminentemente experimental dessa tradição que levará adiante o legado de Stanislávski. Uma revisão acerca da arte da atuação e da encenação foi posta em curso, bem como uma reinvenção da relação entre essas instâncias dentro da criação. Também é fruto dos Estúdios a busca por novas estéticas da cena, o que ocorre em função de um esgotamento do realismo e das transformações pelas quais a sociedade russa passava já no início do processo que culminou na Revolução de Outubro, período de efervescência cultural, política e social.

Pretendemos, aqui, verificar a importância dos Estúdios no esclarecimento sobre o Sistema de Stanislávski como base formativa de atuação que busca, por meio do trabalho sobre si mesmo/a, sua organicidade. Esse trabalho, que implica vivência e encarnação, é evidenciado como processo capaz de ser explorado nas mais diferentes propostas de encenação. Procederemos por um recorte que, depois de situar as circunstâncias que levam à criação desses espaços experimentais, verificará a relevância de Meyerhold e Leopoldb Antônovich Sulerjístki⁷⁷ (1872-1916) nesse processo, centrando-nos, por fim, nas experimentações de Vakhtángov, uma vez que ele foi o primeiro encenador-pedagogo:

[...] a levar a cabo a "separação" entre o método de Stanislávski e a estética do Teatro de Arte. Separou Stanislávski como criador de um coletivo concreto, com cujo nascimento iniciou uma nova era na história do teatro, que pertence a um determinado período da história russa e uma determinada estética, do Stanislávski criador de um método universal que pertence a todas as épocas e a todos os homens de teatro, independentemente das orientações que seguem, pois o método [...] não é expressão de uma época, nem de uma ideologia, nem de uma posição estética (TOVSTONÓGOV, 1997, p. 375).

⁷⁷ Um dos/as maiores pedagogos/as do teatro do início do século XX. Figura central na elaboração de vários conceitos do Sistema de Stanislávski e na busca artística e ética do Teatro de Arte de Moscou e seus Estúdios. Comprometido com a ética e a estética teatral na procura por relações humanas profundas dentro da arte. Contribuiu com a renovação do ambiente teatral russo, que trouxe uma importante mudança de paradigma, o que ecoa ainda nos dias de hoje: pedagogia teatral e criação indissociadas.

Pensar no Sistema como tendo uma validade universal, como propõe Tovstonógov e até mesmo o próprio Stanislávski, é reflexo de uma época, fruto do pensamento moderno. Hoje, é difícil lidar com esse conceito sem criticá-lo, e acreditamos que importa pensar nos princípios do Sistema como algo acessível a todo/a artista que busque sua organicidade na cena e que veja no Sistema essa possibilidade. A vida, passível de ser gerada no processo da atuação, é independente das escolhas estéticas que a encenação fará.

Os Estúdios teatrais foram importantes por unirem a necessidade de explorar as bases da atuação e a experimentação estética na transmissão prática de conhecimentos.

Antes da criação do Teatro Estúdio⁷⁸, Stanislávski encena textos de Maurice Maeterlinck⁷⁹ (1862-1949), sendo eles *Os Cegos* (1902), *A Intrusa* (1904) e *Interior* (1905), e experimenta o fracasso de suas empreitadas, percebendo, com isso, que "a inovação das artes dramáticas por meio de novas formas e novos procedimentos era necessária" (VÁSSINA, 2015, p. 35). A constatação de Stanislávski (1989; 2007) é de que os/as atores/atrizes não estavam preparados/as para o trabalho com o simbolismo. Seria, portanto, necessário investir em um processo tentando explorar as questões interiores do/a ator/atriz. A interioridade é julgada por Stanislávski como necessária a qualquer trabalho de atuação. No entanto, o simbolismo sugeria a construção de "estados de alma", sendo seus textos predominantemente compostos de ações interiores, que ocorreriam em sua maioria na imobilidade do/a ator/atriz, ficando mais evidente a carência de processos dessa natureza.

Stanislávski chega a questionar-se se os/as atores/atrizes estariam "condenados a servir e transmitir eternamente só o grosseiramente real?" (1989, p. 389). É importante notar que, para Stanislávski, fracassos não legam apenas prejuízos, pois colocam o/a artista em momentos necessários de crise, fazendo-o/a pensar, experimentar e seguir caminhando. Do contrário, sem a insistência de um pensamento crítico que mantenha o/a artista em estado de revisão e questionamento, "suas buscas cessam e a tendência em ir adiante é interrompida" (STANISLAVSKI, 2007, p. 196). Não sendo paralisado frente ao malogro das experiências com a dramaturgia de Maeterlinck, Stanislávski tenta mover-se por caminhos que pudessem concretizar a atmosfera etérea e onírica no palco, pois considerava o simbolismo como "terreno ideal para trabalhar as possibilidades de expressão de sentimentos profundos e tudo aquilo que não era verbal na atuação" (VÁSSINA, 2015, p. 36). Stanislávski recorre àquele que, entre os/as seus/suas, à época julgava ter as condições de realizar esta tarefa: Vsevolód

⁷⁸ O Teatro Estúdio foi o primeiro na ordem de criação desses espaços; não confundir com o Primeiro Estúdio de 1912, o segundo na linha cronológica.

⁷⁹ Dramaturgo, poeta e ensaísta belga. Principal representante do Teatro Simbolista.

Meyerhold, antigo ator do TAM, a quem Stanislávski admiraria como artista até o fim de seus dias. O mestre russo salienta as diferenças existentes entre ambos, julgando-as oportunas ao projeto do Teatro Estúdio, quando diz:

Entre nós existia a diferença de que eu procurava o novo sem conhecer o caminho e os meios para sua realização, ao passo que Meyerhold parecia já ter encontrado os novos caminhos e técnicas, mas não estava em condições de realizá-los plenamente, em parte por falta de meios materiais, em parte devido à fraca composição do seu elenco (1989, p. 391).

Meyerhold começa, em 1905, a trabalhar na montagem de *A morte de Tintagiles*⁸⁰, de Maeterlinck. Seguindo a conclusão de Stanislávski de que "chegara o tempo do irreal no teatro" (1989, p. 394). Meyerhold buscava escapar da cena realista dominante no período, tentando dar forma ao simbolismo. Conforme a pesquisadora francesa Picon-Vallin⁸¹ (2006), esse espetáculo trouxe em seus elementos uma visão autêntica sobre a encenação. O cenário não ilustrava, mas sugeria; a música era profundamente envolvente; as ações, altamente plásticas.

Enquanto Meyerhold ensaiava *A Morte de Tintagiles*, Stanislávski (1989; 2007) ficava na retaguarda do processo, conferindo ao grupo a liberdade necessária à investigação e demonstrando sua confiança no espírito artístico de Meyerhold e na capacidade da juventude em quebrar padrões e criar o novo. Stanislávski, que já havia assistido a fragmentos⁸² do trabalho desenvolvido no Teatro Estúdio, assiste ao ensaio geral de *A Morte de Tintagiles* e destaca, na encenação, a falta de domínio do elenco sobre seu ofício. As ações, embora plásticas e ricas em beleza formal, careciam de justificativa interior e acabavam se transformando em clichês, característica de toda ação puramente formal, para Stanislávski.

O mestre russo reconhece o mérito do trabalho de Meyerhold e a autenticidade da montagem, mas conclui que os/as atores/atrizes não possuíam as capacidades necessárias à vida que deveriam conferir ao formalismo proposto (STANISLÁVSKI, 1989; 2007). Para Stanislávski, continuava sendo necessário o rompimento com a estética realista e a busca pela teatralidade, mas, para sustentar a convenção, acreditava ser necessário/a um/a ator/atriz que dominasse sua arte. Entretanto, essa primeira versão do espetáculo nunca foi a público, e o

⁸⁰ A fim de saber mais sobre tal montagem, ver PICCON-VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro: entre Tradição e Vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização Fátima Saadi. Tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

⁸¹ Diretora no Centro Nacional de Pesquisas, professora de História do Teatro no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris. Suas pesquisas abrangem o teatro russo, as questões relativas à encenação, ao trabalho do/a ator/atriz e às relações da cena com as imagens (cinema, vídeo, novas tecnologias).

⁸² Além de *A Morte de Tintagiles*, outros textos estavam sendo explorados, como *Schluck und Iau*, de Hauptmann.

Teatro Estúdio fecha suas portas ainda em 1905, em função das restrições orçamentárias que surgiam com a eclosão da primeira revolução russa.

Valeri Briussov⁸³ (1873-1924), sobre *A Morte de Tintagiles*, sublinha: "foi um dos espetáculos mais interessantes que vi. No entanto, fiquei convencido de que nem seus iniciadores compreendiam o que estavam buscando" (*apud* PICON-VALLIN, 2006, p. 11). Esse relato manifesta características próprias do início de um processo experimental no qual o risco é iminente e os resultados não são antevistos nem programados. Stanislávski não tinha melindres em assumir dúvidas, erros e fracassos; pelo contrário: eles o moviam. "Não importa que haja equívocos nos ensaios do novo Estúdio. Nem sequer importa que seu trabalho resulte absolutamente negativo", diz Stanislávski (2007, p. 275). Para Maria Thaís Lima dos Santos⁸⁴, encenadores/as como Stanislávski e Meyerhold:

Ainda que por caminhos diversos, detectam problemas, propõem soluções, desbravam novos territórios; são curiosos, investigam e aprendem com a incerteza e, principalmente, com o fracasso. Pois, sabemos, o artesão não sobrevive de sucesso, é o fracasso que o faz ir adiante (2014, p.51).

Meyerhold perseguia novas formas de encenação, por um rigor formal que impressionava, conferindo força à ideia de Stanislávski de que o/a ator/atriz era o elemento principal do espetáculo. Para ele, "se retirarmos do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias e o edifício teatral, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continuará a ser teatro" (MEYERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2016, p.24).

Entretanto, Vássina acredita que Meyerhold, em sua montagem de *Irmã Beatriz* de 1906, teria conseguido concretizar o projeto simbolista, pois na montagem "Meyerhold encontrou uma nova linguagem teatral que possibilitava ao espectador acrescentar com sua imaginação o que permaneceu alusivo" (2006, p. 58). Para Vássina, esse espetáculo introduziu o simbolismo no teatro russo, e acrescentamos que *Irmã Beatriz* levou ao palco a pesquisa já iniciada com a *Morte de Tintagiles* no Teatro Estúdio. Muitos/as artistas ligados/as a Stanislávski lamentaram o fato de esse espetáculo não ter sido apresentado, e Stanislávski lastimou ter de encerrar as atividades do Estúdio⁸⁵.

Em 1906, o contexto de crise artística e pessoal, somado às crises sociais da época, leva Stanislávski (1989; 2007) a rever sua prática e seus objetivos. A despeito de Stanislávski

⁸³ Poeta russo simbolista e responsável pelo setor literário do Teatro Estúdio.

⁸⁴ Encenadora-pedagoga e pesquisadora. Professora Dra. da Escola de Comunicações e Artes da USP. Fundadora da Cia. de Teatro Balagan.

⁸⁵ A importância de Meyerhold para os estudos sobre a encenação e sobre a tradição de Stanislávski ultrapassa as questões ligadas ao Teatro Estúdio apresentadas nesta tese, e não temos como realizar aqui uma abordagem digna de sua grandeza. Deixaremos que um possível desdobramento do tema seja realizado em outro momento.

sempre ter mantido cadernos e diários sobre seu trabalho e sobre o teatro, Vássina chama atenção para o fato de ter sido "só a partir daquele momento que ele se propôs a tarefa de sistematizar a reflexão sobre os resultados" (2015, p. 36). Nesse momento, o Sistema passou a ser pensado como base formativa necessária à autonomia criativa do/a ator/atriz.

Movido por uma utopia, reflexo de seu tempo, Stanislávski agrega colaboradores/as para a criação de um novo laboratório, e Leopold Sulerjítiski foi um dos/as principais parceiros/as na abertura do Primeiro Estúdio, em 1912. Os pedagogos almejavam criar condições para que novas relações pudessem ser criadas dentro da arte teatral. Se hoje existe a concepção de que o teatro é pautado pelos vínculos daqueles/as que o fazem, seja em cena ou fora dela, é porque nossos/as antecessores/as isso nos propuseram e por isso lutaram. Com respeito ao Primeiro Estúdio, Stanislávski (1989; 2007) entende ser o sonho de se criar uma comunidade teatral na qual fosse promovida uma "elevação spiritual" capaz de fazer crescer os/as artistas em sua humanidade. A utopia mostrava seu poder de movimento.

No século XX, as linhas de tensão do teatro foram as utopias, a contínua reconstrução das bases do teatro do futuro, os núcleos culturais que se agregaram ao redor e através do teatro. É uma cultura teatral na qual há sentido começar e durar – e não desenvolver, amadurecer, chegar ao fim e perpetuar. É uma cultura que se aglutina em torno do fazer teatral como se fosse um halo, que circunda, com maior capacidade e duração e penetração, aqueles objetos frágeis e temporários que são os espetáculos, nos quais a paixão e a obra dos homens de teatro também encontravam consistência (CRUCIANI *in* BARBA & SAVARESE, 2012, p. 34)

A ideia de comunidade que pululava na sociedade russa em seu período pré-revolucionário, sendo talvez uma das proposições mais fortes trazidas pela revolução socialista, também era a emergência de uma arte realizada fundamentalmente por coletivos. Lembramos que, ao firmarem as bases do TAM, Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko já tencionavam criar condições práticas sustentadas por um conceito de *teatro-casa*, afirma Vássina, capaz de promover comunhão entre palco e plateia – um teatro popular, acessível a todos que quisessem refletir sobre os problemas "mais atuais e profundos da realidade russa e sobre o lugar do ser humano na história e no mundo" (2006, p. 57). Esse projeto inicial do TAM não foi levado a cabo em sua totalidade antes da Revolução, em função do cerceamento operado ainda pelo império russo (STANISLÁVSKI, 2007).

Perseguindo a ideia de coletivo teatral, Stanislávski (1989; 2007) comprou uma propriedade em Eupatoria (1911), na Crimeia, onde um coletivo de jovens atores/atrizes dispostos/as ao risco da experimentação construiu um espaço de apresentação, um pequeno alojamento para os/as espectadores/as que viriam à propriedade assistir aos espetáculos,

galpões para armazenar aparatos agrícolas que garantissem a sobrevivência do grupo e pequenas moradias para a comunidade do Estúdio.

A autogestão implicava a participação de todos/as na manutenção da comunidade. A ideia de Stanislávski e Sulerjítski de um coletivo que pudesse viver efetivamente em comunidade possibilitava um estreitamento das relações, pois, para seu funcionamento autogestionário, seriam necessários princípios comunitários. Tendemos a crer que a responsabilidade espalhada por todas as instâncias gestonárias da comunidade acabaria desdobrando na cena princípios como generosidade, humildade e disponibilidade entre os pares do Estúdio e, destes, com o público. Uma ética tanto coletiva quanto individual estava em pauta.

Em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski (1989) explica que não pôde acompanhar amiúde o trabalho no Primeiro Estúdio, que ficou sob a direção de Sulerjítski. Stanislávski relata que Sulerjítski desenvolvia o trabalho com os fundamentos orgânicos do Sistema de atuação, que estava estruturando conforme suas orientações, e realizava "toda sorte de exercícios de criação do estado criador, de análise do papel e composição da partitura volitiva sobre as bases da seqüência e da lógica dos sentimentos" (1989, p. 475).

O trabalho com a interioridade do/a ator/atriz foi enfatizado nesse Estúdio, onde, por meio de estudos cênicos, os/as atores/atrizes experimentavam criar a linha de sensações e sentimentos da ação. Stanislávski já havia compreendido que a vontade e o estado criativo eram imprescindíveis à criação de estados interiores. E, para isso, um comprometimento é necessário, uma postura afirmativa à criação, uma ética nascida da necessidade de criar vida na cena.

Esses foram resultados do princípio primevo da reforma proposta por Stanislávski ao teatro moderno, isto é, a problematização da conduta ética do/a artista. Isso se refere à criação de um estado criativo, de uma atitude que permitisse ao/à ator/atriz e ao/à encenador/a o aprofundamento das questões que os cercam dentro do processo de criação. No entanto, essa atitude não se refere apenas à criação em si mesma, mas diz respeito à dimensão ética do labor que atravessa a instância criativa e adentra na vida do sujeito. Essa dimensão uniria os/as artistas em um mesmo objetivo, um ideal de teatro que se coloca como algo maior que as individualidades de cada um/a. Trata-se, em verdade, do princípio da super-supertarefa.

O caráter ético redimensionou a arte do teatro, conferindo-lhe uma característica eminentemente formativa do/a artista e também do/a homem/mulher. A ideia da indissociabilidade entre encenação e pedagogia nasce desse princípio. Sulerjítski, no

desenvolvimento do trabalho com os/as atores/atrizes, "começava pelos problemas básicos de ética", segundo Cruciani (*in* BARBA & SAVARESE, 2012, p. 36). A ética e a disciplina colocadas como condição *sine qua non* da renovação teatral. Scandolara acredita que

As realizações dos estúdios, sem dúvida, influenciaram a estética do espetáculo teatral no século XX. No entanto, sua principal contribuição reside na busca obstinada por uma nova forma de se fazer teatro, de compreender o ofício do ator. A este é reservado o papel de dar um novo significado ao fazer teatral modificando as bases éticas e operativas por meio de seu próprio posicionamento frente ao seu ofício (SCANDOLARA, 2006, p.170).

Cabe pensar o que importava explorar nesses espaços laboratoriais. O que estava em jogo era a renovação de uma arte que se faz sobre o humano e que, por isso, traz a necessidade de rever posturas, padrões e condutas, ou seja, de desfazer fronteiras entre o conhecimento artístico e as outras disciplinas que investigam as questões humanas, para acessar um fundo comum de forças e estabelecer um plano de desdobramento de subjetividades e sentidos.

Grandes revoluções são também operadas por microrrevoluções, que não cessam o movimento de transformação, desconstrução e recriação. Se Stanislávski inaugura junto de Nemiróvitch-Dântchenko, mas também de Jaques Copeau⁸⁶ (1879-1949), Gordon Craig⁸⁷ (1862-1966), Max Reinhardt⁸⁸ (1873-1943) e outros/as encenadores/as, as bases do teatro moderno, a seus/suas herdeiros/as resta manter o movimento da revolução, cabe distender suas linhas de tensões ainda mais além do que seus/suas mestres/as conseguiram fazer. Como diz Tovstonógov, "é tempo de gritar: 'Avançemos para alcançar Stanislávski!', e aqueles que adentram nesse território precisarão de um bom par de pernas, até mesmo para manter o veloz Stanislávski à vista" (1980, p. 74).

1.4.1 Vakhtángov e a defesa do Sistema de Stanislávski como potência para diferentes estéticas da cena

... nunca vi Evgueni Vakhtángov ... e, no entanto, me considero um de seus alunos.

Gueorgui Tovstonógov

Evgueni Vakhtángov foi um dos discípulos de Stanislávski mais promissores no período de pesquisas nos Estúdios. Juntamente com Stanislávski, Sulerjítiski, Meyerhold,

⁸⁶ Pedagogo, diretor, ator e dramaturgo francês. Fundador do Théâtre du Vieux Colombier, tornou-se crítico de teatro e foi um dos fundadores da *Revista La Nouvelle Revue Française*.

⁸⁷ Ator, cenógrafo, produtor e diretor teatral. Suas teorias são conhecidas por se anteporem às teorias do naturalismo, em voga em sua época.

⁸⁸ Produtor e diretor de teatro austríaco.

Mikhail Tchekhov e outros/as artistas, Vakhtangov levou a fundo a ideia de experimentação de novas proposições estéticas lado a lado da aplicação do Sistema de Stanislávski. O jovem encenador conseguiu desconstruir alguns entendimentos que permeavam as críticas feitas a Stanislávski, a seus espetáculos e ao Sistema. Inserindo-se na discussão em torno de Stanislávski, Vakhtangov "pela prática demonstrou a viabilidade de seu método, o qual muitos, sem o ter estudado adequadamente, rechaçavam juntamente com o Teatro de Arte, cujas criações consideravam mortas, situadas no passado pré-revolucionário" (TOVSTONÓGOV, 1997, p. 379). Porém, todas essas experimentações não foram suficientes para que os clichês perdessem, de todo, a sua força.

O Primeiro Estúdio (1912), conforme Stanislávski (1989; 2007), foi idealizado por ele e Sulerjítiski, sendo igualmente importante a participação de Vakhtangov como aluno do Estúdio, tendo este último dirigido alguns dos espetáculos ali encenados. Em 1916, com a morte de Sulerjítiski, Vakhtangov acaba assumindo seu lugar na coordenação desse espaço e levando ao cume o realismo de seus primeiros espetáculos, como em *A Festa da Paz*, de Gerhart Hauptmann⁸⁹ (1862-1946), em 1913.

Com a montagem no Primeiro Estúdio, em 1915, de *O Dilúvio*, de Henning Berger⁹⁰ (1872-1924), começa a criar-se uma distância entre o trabalho de Vakhtangov e a perspectiva realista de seus trabalhos pregressos. Scandolara (2006) sugere que já havia, nesse trabalho de Vakhtangov, o início da busca por uma teatralidade, sendo parte de suas preocupações na montagem uma "qualidade rítmica" e os "aspectos expressivos externos dos personagens". Curioso é notar que Stanislávski desaprovou o espetáculo justamente por seu caráter realista, sugerindo que o coletivo buscasse uma teatralidade mais aguda. Isso nos leva a crer que, de fato, Stanislávski projetava nos Estúdios uma grande expectativa, pois neles deveriam ser realizadas experimentações cênicas mais radicais do que aquelas realizadas no TAM, que extrapolassem as fronteiras do realismo, mas também, quiçá, do simbolismo, lançando-se em direção a estéticas renovadas da cena.

Vakhtangov desenvolve pesquisas em outros Estúdios, como no Estúdio Teatral dos Estudantes, fundado por ele em 1913, tendo se dividido, em determinados períodos de sua trajetória, no trabalho com muitos desses núcleos experimentais ao mesmo tempo. Em cada Estúdio, Vakhtangov persegue objetivos artísticos e éticos nascidos no seio desses coletivos,

⁸⁹ Dramaturgo, considerado o maior representante alemão do Naturalismo, embora tenha escrito em outros estilos.

⁹⁰ Escritor sueco.

sendo para Scandolaro (2006) inoportuno separar pedagogia de encenação e ética de estética nas propostas desse artista.

No trabalho deste diretor-pedagogo a indissociabilidade entre estes dois elementos aparece de forma muito clara. As diferentes poéticas cênicas são resultado de modificações instituídas nos processos de formação e, simultaneamente, estas modificações são, em grande parte, motivadas pela percepção da necessidade de renovação de seu fazer teatral (SCANDOLARA, 2006, p. 107).

No período seguinte à montagem de *O Dilúvio*, Vakhtánov passa a questionar perspectivas de alguns/algumas herdeiros/as do Sistema de Stanislávski, principalmente no que tange à imaginação. Scandolaro (2006) conclui que o pedagogo vê nessas abordagens um uso inadequado desse elemento, que poderia levar o/a ator/atriz "à beira de um processo de alucinação". Para Vakhtánov, a imaginação deveria ser articulada com as questões materiais da cena, como a iluminação, o cenário, o palco.

Os olhos do ator, quando se encontra no palco, devem ver tudo: lâmpadas, refletores, a maquiagem dos outros atores, etc.; tudo tal e qual é na realidade, e o mesmo ocorre no que se refere ao [que é] ouvido. É impossível ver um bosque de árvores autênticas no lugar de um bosque pintado, isto é uma alucinação. Olhos são devem proporcionar ao ator a visão do cenário real e dos bastidores reais. Mas o ator deve se relacionar com este cenário não como o cenário em si exige, mas como se exige na obra (VAKHTÁNOV in SAURA *apud* SCANDOLARA, 2006, p. 120-121).

Nesse depoimento, podemos perceber Vakhtánov fiel aos princípios do Sistema de Stanislávski, pois sua crítica se dirige ao uso desses princípios pelos/as discípulos/as do mestre russo, e não à sua validade no processo criativo. A facticidade do palco, em suas convenções ficcionais, é uma realidade que não pode ser ignorada. Deduzimos, a partir de Vakhtánov, que, quando se tenta forçar a imaginação na expectativa de "enxergar" o que não existe de fato, pode haver um prejuízo para a atuação. Procedimentos dessa natureza, ao contrário de permitir um contato real com o espaço, podem promover a fuga da realidade do palco. No entanto, como salienta Vakhtánov, o/a ator/atriz tem de relacionar-se com o cenário como colocado pela obra encenada, e nisso acreditamos residir o trabalho com a imaginação: um trabalho concreto no qual o/a ator/atriz percebe o espaço tal como ele está posto pelo cenário, figurinos, iluminação, mas articula essas circunstâncias com a ficção proposta pela imaginação.

Salientamos, sobretudo, a importância do trabalho desenvolvido por Vakhtánov no Terceiro Estúdio, criado em 1920. Para Tovstonógov, "as lições de direção de Vakhtánov no Terceiro Estúdio eram uma continuação das iniciadas no Primeiro, onde se revelou como diretor e pedagogo, assimilando 'organicamente' o Sistema de Stanislávski" (1997, p. 372).

Nas últimas experimentações realizadas por Vakhtângov no âmbito formativo dos Estúdios, há um claro contraponto com as ideias que sugerem uma ligação entre o Sistema de Stanislávski e a linguagem realista⁹¹. No Terceiro Estúdio, Vakhtângov realiza a memorável montagem de *A Princesa Turandot*, espetáculo considerado um divisor de águas na compreensão do Sistema de Stanislávski, que problematiza o entendimento do realismo como objetivo ou consequência do trabalho com seus princípios.

Tovstonógov teve a oportunidade de assistir à montagem de *A Princesa Turandot*⁹² em 1933 e afirma ter compreendido a metodologia de Stanislávski a partir desse espetáculo, dirigido por Vakhtângov. Vakhtângov, revela Tovstonógov, "com sua criação, com apenas um de seus espetáculos, me 'explicou' a ideia e a essência daquele grande teórico e o que é mais importante, sua exposição" (1997, p. 371). Nesse espetáculo, Vakhtângov trabalhou, além da improvisação, com procedimentos como o uso de máscaras e a comunicação direta com o público, elementos da *Commedia Dell'Arte*. Nesse mesmo período, outros/as encenadores/as russos/as também estavam experimentando elementos desse estilo, como Meyerhold, um dos/as maiores entusiastas da *Commedia*.

Assim, a encenação de *A Princesa Turandot* está diretamente integrada às inovações inseridas no panorama do teatro russo de vanguarda por influência da *Commedia Dell'Arte*, não somente por se tratar de um texto de um autor italiano do período em que a *Commedia Dell'Arte* ainda se apresentava como um estilo vivo, mas pelos ideais artísticos que caracterizam todo o processo de elaboração proposto por Vakhtângov [*sic*] e, fundamentalmente por apresentar novas perspectivas em relação ao Teatro russo de vanguarda (GOMES, 2009, p. 5).

Uma das inovações mais comemoradas pelos/as herdeiros/as do Sistema de Stanislávski é a quebra da "quarta parede", pela qual os/as atores/atrizes, "distanciados/as" de suas personagens, se dirigiam ao público e, com ele, conversavam. Esses comentários eram sempre renovados a cada apresentação, demandando um novo exercício improvisacional. Tovstonógov afirma que, nessa quebra da quarta parede, os/as atores/atrizes

[...] saíam das circunstâncias dadas pelo texto, mudavam suas réplicas por outras sem relação com o argumento do conto de Gozzi, conversavam com os espectadores. Quando comparadas *A Princesa Turandot* com as montagens de Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko daquela época, a encenação vakhtangoviana pode parecer rudimentar e avessa ao que seus mestres faziam (1997, p. 377).

⁹¹ Lembramos que, mesmo no TAM, Stanislávski já havia desenvolvido pesquisas com o Simbolismo e Impressionismo, principalmente nas montagens tchekhovianas, tendo também realizado a revolucionária montagem de *Hamlet* em 1910, em parceria com Gordon Craig.

⁹² Vakhtângov nessa época já havia falecido, mas seus/suas parceiros/as seguiram apresentando o espetáculo após a morte de seu encenador.

Tovstonógov salienta que os/as atores/atrizes saíam das circunstâncias propostas pela obra, mas permaneciam nas circunstâncias propostas pela encenação, que previa atores/atrizes capazes de agir como personagens e delas distanciar-se para "agir" como atores/atrizes. Trata-se de circunstâncias de um espetáculo no qual o/a ator/atriz atua como personagem e, em determinados momentos, atua como ator/atriz que se afasta da personagem para comunicar-se com o público. A pergunta seria "o que faria se fosse ator/atriz e na cena tivesse que me distanciar da personagem e abarcar o público no espetáculo?". A imaginação e a crença nas próprias ações, disso também são capazes de dar conta.

Acreditamos que esse distanciamento da personagem não caracteriza, portanto, um momento em que a atuação não estaria apoiada no Sistema de Stanislávski. Vakhtángov, escreve Tovstonógov, incluindo "o espectador no jogo que se desenvolve na cena", propõe uma relação diferenciada entre palco e plateia. Esse procedimento já era explorado pela própria Commedia Dell'Arte, não tendo sido "inventado" em *Turandot*, mas seu uso na modernidade foi resgatado por Vakhtángov, sendo ele, talvez, "o verdadeiro fundador da tendência que hoje chamamos brechtiana" (TOVSTONÓGOV, 1997, p. 380).

A vivência na cena, a despeito do distanciamento dos/as atores/atrizes em relação às personagens, não era interrompida em *A Princesa Turandot*, uma vez que os elementos do Sistema, como base para a atuação, seguiam dando-lhe suporte, sendo de grande importância nos momentos de relação com o público o domínio da atenção criativa. Conforme ensinamentos de D'Agostini, nos momentos de distanciamento, o/a ator/atriz estendia o círculo de atenção⁹³, abarcando o público como partícipe da encenação. No caso de *Turandot*, o grande círculo de atenção foi explorado de modo a abarcar o público dentro do espetáculo, propondo uma comunhão mais direta entre as instâncias do fenômeno teatral.

Nesse espetáculo, o/a ator/atriz não se distraía das **tarefas** que competiam à personagem, mas tão somente absorvia, também, as tarefas reservadas pela encenação ao/à artista. Também não deixava de usar sua **imaginação**, que nesse momento lhe sugeria acreditar que o público participava do espetáculo tanto quanto ele/a próprio/a. Não deixava suas ações físicas à mercê de qualquer **tempo-ritmo** e não cessava de agir em **circunstâncias propostas**, mas passava a considerar também as circunstâncias da encenação, adaptando-se a elas de forma **lógica e coerente**. Para Tovstonógov, "quando Vakhtángov e seus discípulos criam *A Princesa Turandot*, demonstram na prática que as leis sobre o comportamento

⁹³ Trataremos disso no quarto capítulo deste estudo, mas, em linhas gerais, os círculos de atenção podem ser pequenos, médios e grandes. Dentro deles, o/a ator/atriz explora sua atenção concentrando-se em objetos, exteriores ou interiores.

orgânico na cena, descobertas por seu mestre Stanislávski, são aplicáveis a qualquer forma estética" (1997, p. 377).

O Sistema tem por objetivo dar bases operativas ao/à ator/atriz para conferir-lhe liberdade no desenvolvimento de suas capacidades criativas. Vakhtángov evidencia que o Sistema abre caminhos "às potencialidades criativas do aspirante [a ator/atriz], de forma que ele possa se mover e avançar por si mesmo ao largo deste caminho" (in JIMÉNEZ, 1990, p. 59). Esse encenador-pedagogo torna notório que o Sistema de Stanislávski promove a individualidade artística, o domínio do ofício, tornando as condições de criação de vida na cena algo possível. Nesse sentido, "na observação dos fundamentos da arte do ator, na percepção desta arte como um processo ativo e sensível, Vakhtángov sem dúvida alguma pertence à tradição. Seu nome deveria completar uma tríade: Shchépkin – Stanislávski – Vakhtángov" (VOLKOV, 1997, p.387).

É oportuno na cena afastar-se dos clichês, aconselha Stanislávski, e acrescentamos que também o é em relação ao pensamento. A ideia de uma metodologia específica para a atuação realista não procede junto da elaboração do Sistema, sendo esse talvez o maior preconceito referente ao trabalho desse ator-encenador-pedagogo. Sobre isso, parece ser necessário suspender os juízos fixados à imagem de Stanislávski. É preciso movê-lo desse lugar-comum e perceber que sua questão capital no teatro é a conquista da vivência.

A ESCOLHA PELA VIDA NA CENA

Stanislávski (1986c), refletindo acerca das tendências que fundamentariam as práticas teatrais mais comumente observadas na Rússia e Europa⁹⁴ no período que abarca sua vida, entre fins do século XIX e início do XX⁹⁵, afirma haver três tendências que coabitam o campo do teatro e são manifestas pela atuação, e não pelas características estéticas da encenação. São elas: o ofício⁹⁶, a representação e a vivência. É interessante notar que nem sempre se pode falar de uma tendência "pura", mas sim de predominâncias na atuação.

⁹⁴ Stanislávski teve contato com o teatro da Europa ocidental durante toda a sua trajetória, fosse pelos espetáculos vistos de companhias em turnê pela Rússia, fosse pelos espetáculos assistidos nas viagens que fazia à Europa. É válido lembrar que o teatro russo imperial se pautava na tradição teatral francesa, tanto na atuação quanto na encenação. Sobre o assunto, ver seus relatos em *Minha vida na Arte*.

⁹⁵ Mesmo tendo a distância histórica e geográfica como dado a ser considerado no estudo do Sistema de Stanislávski, entendemos que isso não impede que tais observações sejam hoje e aqui validadas. Recorremos, pois, à delimitação exposta por Stanislávski na tentativa de clarear a sua busca no teatro e, por extensão, a nossa.

⁹⁶ Aqui, traduzimos *artesanía*, do espanhol, como ofício, por entender que a arte da atuação é artesanal. Nesse caso, ofício não deve ser entendido como profissão, mas como algo diferente tanto da arte da representação quanto da vivência. No desenrolar do capítulo, tal acepção será evidenciada.

O mestre russo ressalta que a tendência chamada de arte de ofício está ligada à reprodução direta de padrões estabelecidos por certa tradição. Já na arte da representação, há um processo orgânico de criação e vivência, mas apenas nos momentos iniciais, na fase de ensaios. Frente ao público, o/a ator/atriz repete a forma externa das ações sem lhes imprimir vida. Na arte da vivência, Stanislávski reconhece o lugar de sua prática, pois nela encontra os princípios da natureza orgânica e a possibilidade de o/a ator/atriz ser criador/a tanto no período de ensaios quanto durante o espetáculo (STANISLÁVSKI, 1986c).

No ofício, os padrões pouco flexíveis engessam a atuação, destaca Stanislávski (1986c). Entonações específicas, formas de mover-se e gestos cristalizam aquilo que deveria ter vida. Sentimentos e estados anímicos são apresentados sob forma rígida, numa prática reprodutiva. A apreensão desse conhecimento é dada numa relação de cópia do já feito. Não haveria criação, mas imitação. O/a ator/atriz que pratica o ofício "não vive, mas simplesmente trata de imitar a vida e os sentimentos humanos a partir de métodos de jogo cênico elaborados de uma vez para sempre", diz Stanislávski (1986c, p. 176). Entretanto, não se deveriam buscar, na concepção do encenador-pedagogo, formas padronizadas para sentimentos e sensações, mas processos capazes de suscitá-los.

Como lembra Slonim (1965), nos modos de atuação presentes no contexto da virada do século XIX para o XX, dependendo da idade, situação social e origem de uma personagem, clichês eram usados como formas de representar os sentimentos.

A tranquilidade se expressa pelo tédio, bocejando e se espreguiçando [...] O mistério, levando o dedo indicador aos lábios e com um andar solene e sigiloso. Uma ordem, fazendo um gesto com o dedo indicador para cima. Força, fechando o punho e golpeando uma mesa (STANISLÁVSKI, 1986c, p. 183).

Os/As atores/atrizes de ofício, por exemplo, escreve Stanislávski, reproduzem aquilo que grandes atores russos, como Shchépkin, Sadovski ou Shumski, faziam organicamente em cena, "sem se preocupar em repetir as motivações interiores que lhes deram vida" (1986c, p. 186). Esse excerto esclarece que as tendências da arte da atuação não se referem às tendências estéticas. O ofício, a representação e a vivência podem ocorrer independentemente disso, pois tratam da atitude e da concepção da arte da atuação. Shchépkin, no início de sua carreira, atuava sob regras de conduta, mas fazia desses padrões ações reais. Parece-nos, assim, que, ao "levantar o dedo" para dar uma ordem, o problema não estaria em estabelecer que, quando se dê uma ordem em cena, assim se proceda. O problema reside na atitude mecânica de levantar o dedo. Se, ao levantar o dedo, o/a ator/atriz estiver agindo de acordo com circunstâncias propostas, sendo sincero/a na intenção dessa ordem, conquistará a vivência.

Stanislávski (1986c) explica que, na arte da representação, não se estabelecem formas externas por critérios específicos. "O papel é vivenciado pelo artista uma ou poucas vezes para encontrar a forma física exterior da encarnação natural do sentimento" (1986c, p. 197). No palco, o/a ator/atriz não restaura as forças da vivência, mas trata de repetir seus contornos externos.

Há, pois, uma terceira tendência na qual Stanislávski conduz todas as forças de sua vida para a arte que reconhecia como verdadeira: a arte da vivência. A vivência tem o objetivo de criar no palco a "vida do espírito humano" a partir da singularidade de cada artista. Para Stanislávski:

Todos os sentimentos, sensações e ideias do papel deverão converter-se em sentimentos vivos e palpantes, em sensações e ideias do próprio artista. Ele deve criar a vida do espírito da personagem a partir de seu próprio espírito vivo e encarnado por meio de seu próprio corpo vivo. Como material para sua criação artística deverá utilizar seus próprios sentimentos vivos renascidos (1986c, p. 210).

Nessa perspectiva, é preciso partir de si mesmo/a, tomar as circunstâncias propostas pela ficção como reais e perceber as circunstâncias propostas pelo momento presente da cena para absorvê-las na criação, sendo impelido/a a agir no espaço-tempo presente e, nele, movimentar a vida. Não se trata de reproduzir uma vida genérica do papel. Isso porque o papel é literatura, sendo a personagem o resultado do trabalho do/a ator/atriz sobre si e sobre o papel.

As proposições do papel tornam-se, pela elaboração da personagem, proposições reais colocadas em xeque na cena por um sujeito que se desdobra no mundo pela produção de subjetividades e, nele, promove encontros. Toda vez em que o/a ator/atriz se colocar na cena, haverá a necessidade de uma nova vivência.

A ideia de vivência apresentada por Stanislávski afirma que o papel em cena, seja em apresentações ao público ou nos ensaios, "deve ser novamente vivido e encarnado" (1986a, p. 65). Ao/à ator/atriz, em cada repetição da cena, cabe dar vida interior e corpo à personagem. A arte da vivência afasta-se da representação mecânica e fria das ações por estar nela implicados sensações, memórias, sentimentos e pensamentos, numa relação transversal na realização da ação física. O exercício exaustivo dos elementos do Sistema despertará esse movimento de imanência. Relacionando-se verdadeiramente com a cena, abre-se espaço para o encontro com seus elementos constitutivos, seus/suas parceiros/as, gerando a vida cênica como experiência intensiva no aqui-agora do espetáculo.

A vivência é gerada pela realização de ações autênticas, segundo Stanislávski. Com respeito a isso, Diego Moschkovich⁹⁷ lembra que o drama é a *mímese* de uma ação para Aristóteles, e, mesmo se referindo à dramaturgia, esse conceito passa a ser paradigma para a atuação no Ocidente: a ação é a imitação de uma ação da personagem. Em função disso, o pesquisador entende que Stanislávski opera uma "revolução paradigmática" quando "substitui o drama-mímese pelo drama-ação autêntica" (MOSCHKOVICH, 2014, p. 76). O caráter inovador do Sistema de Stanislávski estaria em tratar a atuação como *arte* da atuação, um labor criativo, e não meramente imitativo. O processo de vivência referir-se-ia à vida impressa às ações, à vida atravessada na cena ou à vida que nela se atravessa.

Talvez não possamos achar que existe uma vida (cotidiana) separada da outra (cênica) – mas uma dessemelhança reside: a vivência cênica implica repetição na criação de uma vida mais potente que a vida cotidiana. Pelas leis orgânicas que processam a vida ordinária, o/a ator/atriz ultrapassaria a si mesmo/a. Ultrapassando essa vida, alcançaria essa "vida do espírito humano". Trata-se da promoção de potências tão fortes quanto as encontradas na vida, mas que a excedem. O/a ator/atriz, como pessoa, age na cena independentemente de um "antes" já consumado e de um possível "depois". Não mirar o além, mas mantê-lo como perspectiva de um agora; não se prender ao aquém, mas usá-lo como referência sensível para o momento presente, pois o plano em que pode efetivamente agir é aqui-agora.

Na concepção de Martin Kurten⁹⁸ (1993), a vivência, como experiência do corpo com o contexto que o cerca, ocorre pelos sentidos em uma primeira instância. Os sentidos levariam o/a ator/atriz a perceber o mundo, e essas percepções passariam a ganhar juízos, tornando-se conscientes. Mediante processos da mente, as percepções, produtoras de sentidos, ganham significados conscientes. A partir desses significados, o sujeito age, busca dar finalidade àquilo que passou pelos sentidos e que se tornou consciente.

Apresentando uma concepção particular do saber e do sujeito da experiência na área da educação, o pedagogo Jorge Larossa Bondía⁹⁹ nos faz pensar na vivência cênica quando propõe um exame minucioso da etimologia da palavra *experiência* em diferentes línguas, concluindo que

⁹⁷ Diretor teatral formado no GITSa. Traduziu para o português *Do Teatro*, de Meyerhold, Editora Iluminuras, 2012.

⁹⁸ Filólogo e estudioso sueco da obra de Stanislávski.

⁹⁹ Professor de Teoria e História da Educação na Universidade de Barcelona. Doutor em Pedagogia, Larossa concebe a educação como práxis política, e não como técnica aplicada. Problematiza a concepção moderna da educação, vista pelo par informação-significado, propondo pensar essa área do conhecimento pelo par experiência-sentido.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção [...] 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, paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p.24).

Nessa acepção, encontramos correspondências importantes na prática da vivência proposta por Stanislávski e sua tradição. A experiência seria aquilo que nos acontece, o que nos passa, e não simplesmente o que acontece ou se passa. Dessa forma, a experiência dependeria de uma atitude de paragem e suspensão. Para Larrosa (2002), o sujeito da experiência deveria parar para dar-lhe espaço, parar para deixá-la acontecer em si, perdendo tempo em seu processo, deixando-se levar pelo que dela se pode apreender e perceber. O acontecimento atravessaria o sujeito, havendo uma suspensão de juízos, opiniões e vontades, para que não se enrijeça a experiência pelo já sabido. Quando pensamos nos processos em cena, também temos de considerar que a cena é uma experiência que se "mostra" aos/às espectadores/as. Trata-se de uma experiência radical, pois é dada em espetáculo ao outro, e isso implica fatores que uma experiência, por ela mesma, não contempla.

Para Stanislávski, a vivência é alcançada pelo processo contínuo sobre os elementos da psicotécnica, que, no último período de sua prática, são direcionados ao Método das Ações Físicas. Trata-se, como sublinha Moschkovich (2014), da criação de um método que acessasse os elementos do Sistema por meio de procedimentos concretamente operáveis. "Pelo controle consciente, lógico e contínuo de cada momento da ação física devido à repetição frequente deste processo, se forma por si só o hábito", sublinha Stanislávski (1986a, p. 196). O hábito criado pelo exercício da psicotécnica permite ao/à ator/atriz conquistar sua segunda natureza, aquela que regerá suas ações na cena, transformando o processo de atuação em um processo orgânico. Esse processo ocorre, segundo Stanislávski,

Através da técnica consciente à criação inconsciente da natureza artística. Uma das principais tarefas que o "Sistema" persegue consiste no estímulo natural da criação da natureza orgânica realizada desde o subconsciente. Mas o que estudamos não é o subconsciente, mas somente os caminhos que levam até ele (2009, p.311-312).

A segunda natureza refere-se a uma condição do corpo-mente e diz respeito ao movimento dos princípios do Sistema no fluxo da vivência. Com uma natureza criativa estabelecida como estado de ser/estar no presente da cena, a realização da ação física real integra em si os fatores exteriores e interiores da atuação, de forma que não se precisa mais pensar neles. Trata-se dos "elementos constituintes da atitude criativa que cria na alma do

artista o melhor terreno para o crescimento do sentimento artístico e da própria inspiração" (STANISLÁVSKI, 1986c, p. 216).

Stanislávski defende que, no momento em que o/a ator/atriz consegue ser sincero/a em cena, acreditando no que realiza, há uma forte tendência para gerar vida na cena. O mestre explica que, ao realizar ações físicas de maneira orgânica, seguindo suas tarefas, despertando em si motivações reais, análogas às da personagem, não haveria como manter-se alheio às sensações e aos sentimentos que surgem naturalmente nesse processo. O pedagogo faz, assim, uma provocação:

Trate de realizar esta tarefa, mas de um modo absolutamente sincero, escrupuloso e até o fim, se mantendo sempre frio e indiferente. Não conseguirá. Inevitavelmente se sensibilizará e começará a sentir-se na situação da personagem da obra; experimentará **sensações** próprias, mas análogas às dele. Elabore assim todo o papel, e então acabará que cada momento de sua vida na cena despertará as correspondentes vivências (STANISLAVSKI, 1986a, p. 62-63).

O processo de vivência no teatro demanda um trabalho extensivo e intensivo sobre si mesmo/a e sobre o papel. A vivência está relacionada ao enfrentamento da cena como se fosse algo real, que mobiliza o/a ator/atriz enquanto sujeito, seus desejos, seus objetivos na busca pela realização da ação em suas dimensões interna e externa. Na vivência real da ação física, não se pode separar uma dimensão da outra, e, se Stanislávski o fazia em seu discurso pedagógico, era tão somente pelo caráter operacional que tal possibilidade apresentava.

Isso implica pensar que a tendência da arte teatral diz respeito àquilo que se busca, àquilo a que se filia e nem sempre àquilo que se consegue. Stanislávski explica que "não existem artistas que somente vivenciam e nunca representam. Do mesmo modo, não existem artistas de vivências estéticas que não sejam capazes de chegar à profundidade psicológica dos sentimentos" (*in* VÁSSINA, 2015, p. 137). Pode-se pretender a vivência e, repetindo-se sua forma, alcançar só a representação. Pode-se, após um período de trabalho, partir da representação e chegar à vivência. Podem-se variar momentos entre representação e vivência. Podem-se, mediante padrões e clichês, buscar estímulos que movam o/a ator/atriz desde sua interioridade e insistir neles a ponto de virarem vivência. Para alcançar a vida na cena não há garantias. A certeza que podemos ter é da tentativa de sua conquista.

2 O SISTEMA DE STANISLÁVSKI COMO ESPAÇO MOVENTE: PERSPECTIVAS DE UMA METODOLOGIA VIVA

Neste capítulo, desmembraremos a frase introdutória da tese – *O que fazemos com o que nos foi deixado*. Aqui, importa verificar *o que nos foi deixado*, para depois pensarmos o que fazemos com isso. Explicamos de antemão que o que nos foi deixado subsiste em um subterrâneo porque sustenta o chão que nos dá bases para caminhar e construir nossas criações. Essa sustentação é o Sistema de Stanislávski e permanece por debaixo, não aparece, muito embora se faça presente. Que geologia caracterizaria esse subsolo? Pensamos que a imagem de placas territoriais talvez nos ajude.

O Sistema é aqui visto como um conjunto de placas tectônicas¹⁰⁰, cada uma um território diferente, mas interdependentes em suas relações. Seu comportamento é movente: dependendo da força aplicada, elas são empurradas, distendidas, puxadas ou dilatadas. Enquanto uma placa pressiona a outra, espaços entre elas são criados, deixando forças escapar. O movimento é de vida. Esses terrenos tectônicos, ao moverem-se, constroem geografias, compõem paisagens. Mesmo que não se possa ver, os elementos do Sistema de Stanislávski são como platôs moventes com os quais podemos promover acoplamentos, provocar interstícios, distanciamentos, encaixes, composições. Às vezes, tremores são percebidos, em maior ou menor escala. O/a artista que se propõe a trabalhar com essa metodologia deve levar isso em conta e tentar promover, pela prática com seus princípios, movimentos e arranjos que possam gerar vida na cena.

Já foram explicitadas circunstâncias que podem ter colaborado com a visão que relaciona diretamente a metodologia de Stanislávski com o realismo cênico, como suas alianças com a tradição que remonta a Shchépkin e Fedótova e as montagens realizadas nos primeiros anos do TAM. Também foram investigadas as circunstâncias históricas que podem ter fortalecido tal entendimento, como os

¹⁰⁰ Tectônica, do grego *Tektonikon*, em sua etimologia, significa "construção". Na arquitetura, esse termo adquire várias acepções, conforme explica Amaral (2009). A acepção mais interessante para nosso uso é a de uma "construção considerada de modo artístico". Em sentido geológico, *tectônica* significa a qualidade de "placas rígidas que compõem a litosfera [...] que se movem em várias direções, com velocidades variadas, podendo se chocar umas com as outras [...] o choque das placas pode causar terremotos e erupções vulcânicas" (GUERRA, 1997). Esses significados interessam-nos por fazer-nos pensar nos princípios do Sistema de Stanislávski como territórios nos quais podemos *construir* processos cênicos, mas chamam a atenção também pela ideia de campos moventes que se relacionam, produzindo forças como consequência desses movimentos.

agravantes da disseminação dos ensinamentos de Stanislávski entre EUA e URSS, considerando suas específicas questões. Contrapondo-se a isso, investigamos as experimentações nos Estúdios, o que sustenta nossa defesa: o Sistema é para o/a ator/atriz gerar em cena uma vida possível, não necessariamente para representar a vida de forma realista no palco.

Tentaremos agora salientar que o Sistema de Stanislávski não trata de fórmulas e que, por isso, são necessárias abordagens que coloquem suas forças em movimento. Para tanto, é preciso expor os elementos constitutivos do Sistema, trazê-los à superfície, verificando sua potencialidade na criação orgânica. Por ora, trataremos do Sistema e seus elementos sem ainda movê-los, reservando esse movimento ao terceiro e quarto capítulos deste estudo, quando problematizaremos o processo de montagem que desta pesquisa faz parte.

No desenvolvimento do Sistema, o Método das Ações Físicas e a Análise Ativa, na prática do *étude*, passam a ser o foco de Stanislávski em seu último período de trabalho. Esse legado é levado adiante após a morte do mestre russo, implicando o desenvolvimento desses procedimentos metodológicos por herdeiros dessa tradição. Knébel (2005) afirma que se trata do "último Stanislávski", e acreditamos que seja também o "Stanislávski menos conhecido".

Nesse sentido, ainda estamos falando *do que nos foi deixado*, mas agora tratando do que nos foi legado por uma perspectiva particular que surge do encontro de Nair D'Agostini com a abordagem do LGITMiK (URSS), uma das escolas russas que guardam, ainda hoje, a herança de Stanislávski. Isso é dito por compreendermos que muitas perspectivas acerca do Sistema são possíveis¹⁰¹, dependendo de como os encontros com essa tradição ocorrem, com quem se aprendem os elementos do Sistema e quais abordagens nascem disso. Para nós, é necessário construir uma pequena cartografia do pensamento que sustenta esta tese, que, apesar de atravessar todo o corpo deste estudo pelo subterrâneo, aqui será evidenciada.

Destaco, pois, a importância de Guéorgui Tovstonógov indiretamente em minha formação, salientando suas particularidades no tratamento dos princípios do

¹⁰¹ É importante lembrar aqui de outros brasileiros que, com a tradição de Stanislávski, tiveram um contato mais estreito e permitem, no Brasil, conhecermos algumas das abordagens possíveis sobre esse conhecimento. Destacamos, primeiramente, Eugênio Kusnet (1898-1975), russo radicado no Brasil que foi um dos primeiros profissionais a abordar o Sistema de Stanislávski neste país. Destacamos também a encenadora-pedagoga Maria Thaís Lima dos Santos, que foi observadora e colaboradora de Anatoli Vassíliev na Rússia. Ainda lembramos Diego Moschkovich, que cursou o LGITMiK e foi tradutor do projeto, sob a direção de Vassiliev, *Masters in Residence*.

Sistema, especialmente no que diz respeito a alguns elementos da Análise Ativa, método sistematizado por Maria Knébel a partir dos últimos trabalhos de Stanislávski.

De Nair D'Agostini, trago os ensinamentos diretos, pois, tendo sido minha professora e agora mentora no que se refere ao Sistema, é referência fundamental nos trabalhos que realizo na prática da encenação, pedagogia e atuação. Nair é a encenadora-pedagoga cujos ensinamentos possibilitam esta pesquisa e que me permitem gravitar nessa tradição no desenvolvimento de meu trabalho no campo da arte teatral. Seguiremos tratando desses espaços entre as placas moventes, os espaços possíveis para uma apropriação desse conhecimento e pelos quais a vida se excede na cena.

2.1 DA VIDA À VIDA NA CENA: O SISTEMA DO "ÚLTIMO STANISLÁVSKI"

O Sistema de Stanislávski é fruto da pesquisa que o encenador, pedagogo e ator russo realizou com seus/suas parceiros/as: alunos/as, diretores/as, atores/atrizes, cenógrafos/as, escritores/as, músicos/as. Porém, uma parceria anterior, a qual possibilitou seus encontros, foi feita com a vida. A vida nela mesma foi o principal território de estudo para a criação da metodologia de Stanislávski, da mesma forma que sua própria vida, como pessoa e como ator, também o foi. Por outro lado, a observação crítica acerca da arte de grandes atores/atrizes que Stanislávski admirava permitiu-lhe pensar como conseguiam, noite após noite, manter a inspiração característica de seus trabalhos (1989; 2007). A partir desses pressupostos, Stanislávski percebeu princípios que poderiam dar base ao trabalho do/a ator/atriz e sistematiza-os, concluindo: "**nunca inventei um Sistema** ¹⁰², somente observei os artistas geniais e comparei sua atuação com o que observava na vida" (*apud* KNÉBEL, 1991, p. 37). O sistema trata, antes de qualquer coisa, de vida.

Stanislávski nunca deixou de chamar a atenção de seus pares para o que acontecia na vida, orientando seus/suas discípulos/as a remeter-se a ela para estudar seus movimentos, observar ações e acontecimentos, prestar atenção a uma pessoa, aos animais, aos objetos, ou mesmo a um fenômeno da natureza. Assumir que o Sistema não foi criado é tão somente uma maneira de provocar certas concepções, pois isso não desmerece seu projeto, uma vez que a empreitada em pesquisar e transformar

¹⁰² Grifo nosso.

fundamentos em práticas concretas é algo "hercúleo" (VÁSSINA, 2015) que só um/a grande artista e pesquisador/a poderia fazer.

Stanislávski criou a acessibilidade aos princípios da ação orgânica, oferecendo-nos a perspectiva de uma atuação viva para o teatro moderno e contemporâneo. "Seu eterno desejo era ajudar o ator a atuar ou simplesmente, como ele gostava de dizer, 'existir' orgânica e naturalmente na cena em condições que são criadas artificialmente" (VÁSSINA, 2015, p. 2).

Pressupondo que todos/as os/as artistas têm seus materiais criativos, pelos quais exercitam suas técnicas até chegar o momento de esquecê-las em favor do fluxo orgânico, Stanislávski entende que no teatro também deve haver instrumentos e técnicas a serem explorados (1986b). A diferença fundamental é que no teatro o principal material de criação do/a ator/atriz é seu corpo, sendo ele mesmo o objeto *princeps* do espetáculo. Para Knébel, "a criação do escritor, do pintor, do escultor, também está estreitamente ligada à sua personalidade, mas no ator, o criador e o material [de criação] estão unidos em um só" (1991, p. 31). Como se desenvolve, pois, a técnica da atuação? Com que elementos o ator/atriz trabalha?

Como nas outras artes, as técnicas de atuação tratam de um processo de estudo e apropriação de conhecimentos possibilitados por uma larga dedicação. D'Agostini destaca que o desenvolvimento da arte da atuação "é possibilitado pelo treinamento de seu 'Sistema' [de Stanislávski], o qual permite ao ator dirigir sua imaginação de forma controlada e guiá-la exclusivamente para a criação" (2007, p. 62). As "leis da natureza orgânica" são explicitadas pelos elementos constitutivos do Sistema, como já dito, a saber: as **circunstâncias propostas**, a **imaginação**, a **atenção e seus objetos**, o **tempo-ritmo**, a **liberdade muscular**, **adaptação** e **comunicação**, **lógica e coerência** e ainda outros. As implicações de se ter apenas a si mesmo/a como material artístico são complexas e específicas, e suscitam questões éticas e estéticas.

Há que se entender que a psicotécnica não é manual de atuação¹⁰³, e Elena Vássina esclarece que aquela nunca foi o propósito de Stanislávski. A pesquisadora cita Stanislávski quando o mestre afirma que, "quando for possível encaixar nossa arte nos limites entediantes e rígidos de uma gramática ou manual, temos que admitir que ela deixou de existir" (*apud* VÁSSINA, 2013b, p. 35). O Sistema trata de experiências

¹⁰³ Lembramos que os editores americanos compilaram partes da obra de Stanislávski em um livro chamado *Manual do Ator*, que contém itens descontextualizados, "dicas" para o/a ator/atriz, fragmentos que não contemplam a complexidade dos ensinamentos de Stanislávski e se chocam com a ideia da formação do/a ator/atriz pela prática intensiva e extensiva de princípios.

e investigações que não podem ser tomadas como regras de um cálculo e aplicadas esperando-se resultados exitosos.

Se o Sistema não se constitui de uma equação aplicável, também não é um facilitador, pois não confere garantias ao processo. A metodologia de Stanislávski possibilita a criação dando bases operativas às instâncias da encenação e atuação. "O Sistema não somente dá respostas para o ator, mas, sobretudo, coloca algumas das mais importantes perguntas que provocam uma busca contínua por respostas", sublinha Elena Vássina (2013b, p. 38). Esse conhecimento prático tem como objetivo impulsionar e provocar o/a ator/atriz e o/a encenador/a a resolverem questões sobre a construção da personagem, que implica a criação da "vida do espírito humano". A tentativa é de promover movimento, colocar na cena forças ativas. Sendo assim, Stanislávski parte do pressuposto de que, conhecendo na pele o processo atoral, o/a encenador/a conseguiria aproximar-se de sua problemática, mantendo um pensamento mais ativo sobre o processo. O Sistema é um modo de operar a poética do processo criativo.

O Sistema não é um tutorial de regras, porque é um "organismo vivo" e, como tal, imprime sempre novos problemas às instâncias da atuação e encenação. Isso porque os resultados de hoje não são garantias para o amanhã. O compromisso com a cena é necessário a cada repetição. Stanislávski cita um dos atores do TAM, Leonid Leonidov¹⁰⁴ (1873-1941), quando ele diz: "Hoje eu atuei o papel, peguei uma esponja e limpei tudo; amanhã devo buscar tudo de novo" (in D'AGOSTINI, 2007, p. 111). O momento presente precisa ser vivenciado a cada vez de uma nova maneira, permitindo ao corpo ser pensamento, memória, sentimento e sensação.

Segundo o mestre russo, trabalhando sobre os princípios orgânicos, é possível desenvolver a capacidade de apropriar-se deles de maneira que não se precise mais neles pensar, pois "devem definitivamente tornar-se para nós, quando estamos em cena, algo normal, natural, orgânico" (1986b, p. 265). A psicotécnica, permitindo a conquista de uma segunda natureza, prevê sua própria superação e a emancipação do/a artista frente ao material criativo, no momento em que passa a criar a partir de si mesmo/a.

¹⁰⁴ Ator. Ingressou no TAM em 1903 na montagem de *O Jardim das Cerejeiras*. Lembrado por uma brilhante atuação em *Os Irmãos Karamazov*, de 1910 (SENELICK, 2015). Leonidov também foi diretor do TAM após a morte de Stanislávski.

Visando à vivência cênica, Stanislávski desenvolveu uma metodologia e pedagogia singulares que tratam a atuação como elemento *princeps* do espetáculo. Mas isso não significa que a encenação não tenha igual importância, apenas sugere que é na instância da atuação que se dá o maior investimento do espetáculo e que o/a encenador/a conduz o/a ator/atriz, estimulando, conduzindo e problematizando seu processo. Na relação entre esses dois domínios, é necessário manter um trânsito entre as funções do amparo e do desamparo, pois, por mais importante que a função do/a encenador/a seja e por mais presente que seu trabalho se faça no processo criativo, só o/a ator/atriz pode resolver os problemas da atuação.

Na última fase de seu trabalho (1935-1938) desenvolvido no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, Stanislávski cria a Análise Ativa, a qual é posta na prática por ações físicas em estudos de cena (*études*). A ideia do mestre era permitir a investigação do papel no estudo "vivo" do acontecimento. Nesse período, por meio de improvisações, o/a ator/atriz era colocado/a nas circunstâncias propostas pela obra – mas também pelo momento presente –, buscando entender com sua "carne" as motivações e as tarefas do papel. Knébel salienta que isso possibilita "introduzir-se profundamente no drama escrito, descobrir sua ideologia e seu objetivo artístico" (2005, p. 13). Investigando ações do papel, a Análise Ativa auxilia a busca da vivência de ações análogas e reais, de forma que, para criar a personagem, se tenham que articular as questões da ficção com as próprias questões humanas. As lacunas, entrelinhas e reticências do texto, o não dito pelas palavras, são investigados pela análise do material textual feita, primeiramente, pelo/a encenador/a e verificada, na prática, pelas ações físicas propostas pelo/a ator/atriz. Como explica D'Agostini:

O Método das Ações Físicas é um instrumento da Análise Ativa, sendo que uma das etapas mais importantes é o momento em que o ator imerge na prática para a investigação da ação. Nessa fase, o conhecimento da obra realizado pelo diretor se une com a prática do ator pelo domínio de ambos do Método das Ações Físicas. A sua essência consiste em que o ator crie cadeias de ações físicas, as quais fazem explodir o conflito, revelam a idéia, explicam em profundidade as inter-relações das personagens. O Método das Ações Físicas é o método de expressão da idéia, através da ação, dos acontecimentos do espetáculo (2013, p.105-106).

A Análise Ativa coloca-se como eixo para criar a linha de ações das personagens, para compreender o projeto estrutural e poético do/a autor/a, identificando circunstâncias propostas e determinando acontecimentos a serem explorados. É uma análise que pretende revelar uma estrutura de ação para o espetáculo, provocando a resolução da cena na prática dos *études*. Trata-se, na acepção

rusa, de estudos cênicos equivalentes de estudos musicais ou plásticos, nos quais o material criativo é explorado antes de ganhar sua versão final. D'Agostini (2013, p. 105) chama atenção para o fato de que, apesar do *étude* passar a ser "o principal fundamento para a formação do ator" nesse período, estabelecendo-se como foco metodológico de Stanislávski, já era prática privilegiada das pesquisas cênicas desde o Primeiro Estúdio (1912), dirigido por Sulerjítiski.

Estruturados como pequenos fragmentos cênicos, os *études* são constituídos de um ou poucos acontecimentos e devem ser elaborados concretamente pelo estudo prático da ação física. Para D'Agostini:

Os *études* pode-se dizer que são microcriações, com início, meio e fim semelhantes a microespetáculos que faziam parte do processo de educação, formação e criação do diretor e ator criativos. A sua aplicação possibilitava – além de investigar a ação e desvelar o caráter da personagem e a relação com o partner – expressar o conteúdo e o tema do acontecimento (2013, p.107).

Knébel (2005) e Tovstonógov (1980) ressaltam a necessidade de entenderem-se os fatores que levaram Stanislávski à Análise Ativa e sua experimentação pelas ações físicas no *étude*. Procedendo pelos estudos de mesa antes de experimentar a cena, Stanislávski percebeu alguns problemas que causariam prejuízos à arte da atuação. O problema principal era a falta de uma atitude ativa que os ensaios de mesa promoviam. A passividade devia ser combatida, pois "o ator estava transferindo cada vez mais ao diretor seu papel ativo no processo de investigação criativa" (TOVSTONÓGOV, 1980, p. 377). Ademais, Stanislávski, que já perseguia em suas investigações o nexu mútuo entre corpo e espírito, necessitava em sua pesquisa de procedimentos que pudessem estabelecer essa condição psicofísica para o/a ator/atriz.

Trata-se de uma nova perspectiva em seu trabalho como pedagogo e encenador, que pretendia tanto tirar o/a ator/atriz da passividade que o ensaio de mesa promovia quanto fazê-lo/a entender que a ação é psicofísica, ou seja, envolve um corpo e uma mente, com suas implicações inerentes. É pertinente lembrar que, na última fase de seu trabalho, Stanislávski deixa de ver na busca direta pelo sentimento o impulso para a criação da personagem, entendendo que ela é consequência natural da realização de ações. Nos processos com os estudos cênicos, "há o estabelecimento e a exigência da realização de uma linha de ação interna e externa ininterrupta do papel, criada com lógica e coerência", acentua D'Agostini (2007, p. 98). Os elementos do Sistema, já

explorados por Stanislávski em diferentes processos de sua trajetória, nessa etapa ganham sua unidade no Método de Análise Ativa.

Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko constataram que, da mesma maneira como ocorre na vida, as dimensões física e psíquica estão unidas de forma indivisível no processo cênico (KNÉBEL, 2005). Então, deveria haver procedimentos que promovessem essa relação, por uma ação que envolvesse pensamento, sensação, sentimento e memória. Diferentemente dos ensaios de mesa com o elenco, nessa época, Stanislávski muda sua prática e passa a realizar a análise de maneira mais solitária, compartilhando-a com o coletivo à medida que este ia improvisando *études*, investigando a ação das personagens por meio de ações efetivas. Knébel entende que "a introdução da análise da ação descansa em primeiro lugar nos ombros do diretor" (2005, p. 17), dado que é o/a diretor/a quem analisará a obra para, depois, introduzir os/as atores/atrizes na investigação prática da ação. Vássina torna mais evidente esse processo quando enfatiza que:

O diretor conta a fábula muito resumidamente e traça em linhas gerais os personagens para colocar os atores nas circunstâncias propostas da peça e, ao mesmo tempo, deixá-los à vontade para fazer os *études* a partir da própria experiência e imaginação. A linha de ação da peça era estudada por meio dos *études*. E o método do trabalho com os *études* ajuda a resolver uma série das tarefas: ele coloca o ator nas condições que são análogas ou próximas à sua própria vida; o ator tem toda independência na criação dos *études* e eles nascem das ações físicas (2015, p. 125).

Posto isso, compreendemos que a análise pela ação é subsídio criativo tanto para a instância da encenação quanto para a da atuação, já que ensina a perscrutar o texto em suas potencialidades ativas na construção da cena. Nesse processo de investigação da personagem, "entramos no papel e o exploramos com nossos braços, pernas, costas e todo nosso ser" (TOVSTONÓGOV, 1980, p. 378). Ao passo que cenas são improvisadas, a partir de alguns elementos da análise, o estudo do texto é retomado e discutido com o elenco, que já pensa a partir de um lugar ativo (KNÉBEL, 2005). Nesse ponto de vista, há um movimento duplo entre cena e análise – da análise do/a diretor/a para a improvisação e desta de volta para a análise com a participação dos/as atores/atrizes, que agora colaboram com a análise prática e reflexivamente.

O *étude* como procedimento metodológico permite ao/à ator/atriz tornar-se autônomo/a e criativo/a, por imprimir ao papel suas questões, tomando-o para si como uma realidade possível e articulando as circunstâncias que os/as cercam no momento presente da cena. Por meio de um processo assim, o/a artista da cena ganha sua

emancipação frente ao texto e ao/à encenador/a, tornando-se um/a dos/as criadores/as do espetáculo.

Podemos supor que se trata de mecanismos de investigação da ação que agregam os elementos do Sistema, isto é, todas as placas tectônicas. A relação entre os elementos do Sistema, em suas interseções e atravessamentos, cria condições para o/a ator/atriz mobilizar-se desde seu interior. Falamos de um processo no qual as forças que surgem são capazes de mover a produção de subjetividades.

A personagem, nessa abordagem, existe pela elaboração do/a ator/atriz, que parte de si para criar ações concretas que traduzam na cena a vida expressa pelas palavras do/a autor/a. "Atue sempre por si mesmo, como homem e como artista", aconselha Stanislávski (1986a, p. 233), pois, "a princípio isso podemos fazer com sinceridade e verdade, partindo de si mesmo, por sua própria responsabilidade" (1991, p. 246). A Análise Ativa posta em prática pelos *études* revela possibilidades de concretizar o projeto do/a autor/a pelo trabalho do/a ator/atriz.

O Sistema de Stanislávski é metodológico e formativo, cria bases para a arte da atuação e encenação construir seus objetos: ações reais e orgânicas que ocorrem em acontecimentos no aqui-agora da cena. Em vista disso, Tovstonógov revela que a "metodologia [Sistema de Stanislávski] correlaciona-se com a estética como a gramática correlaciona-se com a literatura; antes de tudo é preciso saber escrever" (1994, p. 138). Para nós, antes de pensar nas escolhas estéticas, é preciso saber agir na cena.

Tovstonógov é um dos herdeiros de Stanislávski que valorizam sobremaneira a forma com a qual cada artista consegue trabalhar com os elementos do Sistema. Trata-se de reivindicar a apropriação como dado fulcral do processo de aprendizagem, mas não aquela que nos daria um domínio inequívoco sobre o Sistema, uma vez que domínios inequívocos são possíveis (mesmo que nem sempre) sobre receitas, equações e fórmulas, e a isso o Sistema não se alinha. Para Tovstonógov, o próprio "Stanislávski apropriou-se da tradição" que o antecedeu, refletindo sobre seus procedimentos, e conclui que muitos/as artistas "ficam acomodados na repetição porque uma apropriação verdadeira de tradições exige inquietação na busca do novo" (*apud* CAVALIERE & VÁSSINA, 2011, p. 367). Entendemos como "busca do novo" a promoção de forças que possam colocar os platôs do Sistema de Stanislávski em movimento. A apropriação de um conhecimento nem sempre acarreta revisões, e nossa busca é por um território movente de experimentação.

2.2 GUEÓRGUI TOVSTONÓGOV: ENTRE TRADIÇÃO E RUPTURA

Como todo poeta, uma vez que atinge a maturidade, de repente descobre que suas raízes estão em Pushkin, numa noite remota, descobri Stanislávski e compreendi que no teatro não há nada superior a ele.
Gueórgui Tovstonógov

Stanislávski teve muitos/as alunos/as, trabalhou com muitos/as artistas em seu percurso e acabou formando uma tradição de atores/atrizes e encenadores/as-pedagogos/as. Diferentes herdeiros/as de Stanislávski deram continuidade às proposições de base que o mestre sistematizou. Portanto, muitas são as estratégias ao abordar-se o Sistema que esses/as discípulos/as nos mostram em suas práticas e nas reflexões delas decorrentes. Trataremos aqui de uma ramificação do trabalho de Stanislávski que envolve Vakhtángov, Maria Knébel e Tovstonógov, para podermos perscrutar a perspectiva de Nair D'Agostini e entender o que para nós é importante no trato com o Sistema de Stanislávski.

Gueórgui Tovstonógov foi aluno do GITSa¹⁰⁵, e seus/suas principais professores/as foram Aleksei Popov¹⁰⁶ (1892-1961), Andrei Lobanov¹⁰⁷ (1900-1959) e Maria Knébel (1898-1985), mas também dos diretores artísticos no TAM, Leonid Leonidov e Mikhail Takhanov (18??-19??). Como explica o próprio Tovstonógov: "adquiri meu conhecimento e compreensão do Sistema através de seus discípulos e herdeiros, que foram meus mestres, e do meu próprio trabalho prático" (1980, p. 375). Tovstonógov não trabalhou diretamente com Stanislávski, mas se encontrou com o mestre diversas vezes, chegando a assistir seminários e palestras proferidas pelo próprio Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, no final de seu curso no GITSa. O pedagogo relata:

[...] tive a sorte de encontrar com o próprio Konstantin Sergueiévich Stanislávski. Todo o curso foi convidado por Stanislávski para ir a sua casa, na Travessa Leontiévski. Ele nos mostrou seu jovem espetáculo experimental "As Três Irmãs", trabalhou com os atores, no decorrer de

¹⁰⁵ Instituto Estatal de Arte Teatral de Moscou – Lunatcharski. Em 1991, muda-se o nome do GITSa para Academia Russa de Arte Teatral (RATI).

¹⁰⁶ Começou sua carreira no Primeiro Estúdio do TAM (1912-1918). Em 1923, assume o cargo de diretor do Teatro Vakhtángov.

¹⁰⁷ Diretor teatral que se tornou um respeitado diretor representante do Realismo Socialista (SENELICK, 2015).

algumas horas falou conosco sobre o tema, o qual hoje consiste para nós na ordem do dia (TOVSTONÓGOV, 1994, p. 137)¹⁰⁸.

Como encenador, Tovstonógov¹⁰⁹ alcançou grande reconhecimento pela excelência de seu trabalho e "sempre usufruiu de muita liberdade em sua arte, a qual apresentava uma irreverência estética não conformista" (D'AGOSTINI, 2007, p. 6). Foi um encenador bastante versátil e aberto a diferentes gêneros e estilos cênicos. Para Vássina, trata-se de:

[...] um diretor cujo nome está ligado ao aparecimento de um novo grande estilo cênico, com a inovação da linguagem no teatro mundial. Ao mesmo tempo, Tovstonógov conseguiu religar seu método de direção à tradição teatral russa do começo do século passado (CAVALIERE & VÁSSINA, 2011, p. 348).

Tovstonógov aliou tradição e ruptura. Seu pensamento e sua prática estimulam-nos a pensar e fazer a partir de Stanislávski e de seus/suas herdeiros/as sem tentar reproduzir o já feito por eles/as. Elena Vássina conclui que "Tovstonógov se caracteriza não por apenas seguir, cegamente, seu mestre, mas também por conseguir uma recriação e enriquecimento do método de Stanislávski" (*in* CAVALIERE & VÁSSINA, 2011, p. 348). O encenador-pedagogo apropria-se do trabalho de Stanislávski, não se fixando em sua abordagem, mas criando sua perspectiva. Entretanto, para ter desenvolvido um trabalho singular dentro dessa tradição, foi necessário um mergulho profundo nos princípios do Sistema, seu estudo pormenorizado e sua prática sistemática. A individualidade artística de Tovstonógov reside em:

Sua capacidade ímpar de escutar, com sensibilidade, o seu tempo, a impecável precisão na escolha do repertório, a profundidade e, muitas vezes, o inesperado na abordagem, assim como a maestria na realização do superobjetivo, a verdade cênica, combinada com a expressividade da forma teatral (VÁSSINA *in* CAVALIERE & VÁSSINA, 2011, p. 347-348).

Sendo discípulo do TAM, Tovstonógov assimilou na prática os princípios do Sistema com alunos/as de Stanislávski, o que implica pensar que tal conhecimento já havia sido movimentado pela apropriação desses/as herdeiros/as. A título de exemplo da criação de uma identidade própria, salientamos também Maria Knébel¹¹⁰ e seu

¹⁰⁸ Tradução do russo de Nair D'Agostini.

¹⁰⁹ Foi diretor do Grande Teatro Dramático Gorki, chamado hoje Grande Teatro Dramático Gueórgui Tovstonógov, e pedagogo no Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado (LGITMiK), que passou a chamar-se Academia Estatal de Arte Teatral de São Petersburgo em 1993 (SPAGTI).

¹¹⁰ Sobre o assunto, ler KNÉBEL, Maria Osipóvna. *El último Stanislavski*. Madrid: Fundamentos, 2005.

trabalho com a Análise Ativa¹¹¹, Evgueni Vakhtágov e seu modo peculiar de tratar a vivência e a convenção na cena e Anatoli Vassiliev¹¹² (1942-) e sua investigação com as estruturas lúdicas¹¹³. Para Tovstonógov, o sistema não contempla regras estanques, porque trata de fundamentos ligados à organicidade e, por isso, precisa ser movimentado para que ganhe vida.

O "Sistema" não limita de modo algum o ator, pelo contrário, desencadeia seu espírito criativo, fazendo do universo inteiro sua cena. Cada pessoa precisa o encontrar em si mesma. Porque o "Sistema" não é nada mais do que a fidelidade à natureza. Tanto quanto a própria natureza, o "Sistema" se movimenta, se transforma e vive. O "Sistema" resiste ao dogmatismo (TOVSTONOGOV, 1980, p.73).

Pela experimentação, Tovstonógov operava a prática com o Sistema de Stanislávski, movendo seus princípios. Considerando as especificidades do público contemporâneo, o gênero, as "regras do jogo" de cada obra e o estilo de atuação que, para ele, é sempre específico e resultante do processo de criação, o herdeiro de Stanislávski desenvolveu suas formas de proceder (TOVSTONÓGOV, 1980).

Ainda que Tovstonógov não tenha trabalhado com Vakhtágov, foi por meio das apresentações¹¹⁴ de seu espetáculo, *A Princesa Turandot* (1933), que afirma ter compreendido os princípios da metodologia de Stanislávski. "Vakhtágov nunca tomou as descobertas metodológicas de seu mestre como receitas prontas. Sua prática cênica não é uma repetição, mas uma continuação do aprendizado com Stanislávski" (TOVSTONÓGOV in SAURA, 1997, p. 371). Com Vakhtágov, Tovstonógov passou a compreender a importância da apropriação do conhecimento constitutivo do Sistema para o desenvolvimento de um trabalho pessoal.

Tovstonógov considera válidas as formas teatrais mais variadas, mas é necessário "tomar cuidado para que peças de todos os diferentes estilos penetrem na psicologia humana" (1980, p. 138). Para esse encenador, importa criar potências de vida cênica em qualquer proposta, dado que cada autor/a tem seu modo de operar as convenções nas especificidades das obras: "as regras do jogo dramático"¹¹⁵. O/A

¹¹¹ Recordamos que o Método da Análise Ativa foi assim nomeado e continuou sendo desenvolvido pela pedagoga após a morte de Stanislávski.

¹¹² Diretor e pedagogo teatral, teve sua formação no GITSa sob supervisão de A. Popov e M. Knébel. Está entre os/as mais destacados/as diretores/as europeus/europeias da atualidade.

¹¹³ Sobre o assunto, ler VASSILIEV, Anatoli. *Sept ou Huit Leçons de Théâtre. Textes traduits, révisés et annotés par Martine Néron*. Paris: P.O.L, 1999.

¹¹⁴ Alguns espetáculos ligados à tradição de Stanislávski, que abarca a produção dos Estúdios e do TAM, continuaram a ser apresentados mesmo depois da morte de seus/suas diretores/as e atores/atrizes. A concepção do espetáculo era mantida, e o elenco, substituído.

¹¹⁵ Não entender "drama", aqui, como estrutura dramática.

diretor/a precisa aproximar-se dessas regras propostas pelo/a autor/a para tentar acessar as forças da obra e recriá-las em cena. Nas obras, a particularidade de cada autor/a é traduzida no modo como ele/ela seleciona as circunstâncias, sublinha Tovstonógov. Compreendendo as circunstâncias do texto, desvela-se a forma como nele a vida é apresentada.

Toda obra reflete a vida de uma forma ou de outra. Gênero é a maneira como esta vida é refletida. O ponto de vista a partir do qual o autor analisa a realidade refletida na imagem artística. Nosso dever consiste em penetrar na natureza da concepção do autor e determinar a característica e o grau de convenção por ele empregado (1980, p.254).

Fazer a vida desenrolar-se na obra resulta em evidenciar essas "regras do jogo" que estão implícitas em suas circunstâncias, o "ponto de ebulição". Das circunstâncias, são constitutivos os conflitos que fazem a obra mobilizar-se. Acreditamos que, nesse processo movente, forças escapam e que são essas potências que o/a diretor/a e o/a ator/atriz capturam e, com elas, sustentam ações e acontecimentos. As circunstâncias revelam um discurso, uma narrativa, sendo que para explorá-lo é necessário verificar suas composições de sentidos e significados.

Tovstonógov crê que "a questão mais importante é encontrar o estilo de atuação adequado, a forma mais coerente de plasmar o material textual na cena pelo trabalho do ator" (1980, p. 279). Para ele, perseguindo as "regras" e compreendendo o gênero do material, o/a encenador/a direciona e estimula o/a ator/atriz. Juntos/as, eles/as são capazes de criar um estilo a partir do material textual, isto é, a proposta estética da atuação que dará contorno ao espetáculo. Tovstonógov lembra que *A Princesa Turandot*, de Vakhtángov, é uma das experiências mais perspicazes nesse sentido. Cada processo, sendo específico, precisa seguir sua própria demanda na busca pela justeza do estilo.

Nenhum aspecto da encenação moderna tem um real valor artístico a menos que se manifeste no ator. Sendo assim, o trabalho do diretor com os atores no processo preparatório da encenação, o problema do estilo contemporâneo de atuação, é o que há de mais importante na prática teatral criativa (TOVSTONOGOV, 1980, p. 347).

Tovstonógov entende que as emergências artísticas são próprias de cada período histórico e que caberia ao/à artista compreender seu tempo em suas especificidades estéticas. O encenador russo acredita que "a evolução da vida em sociedade traz novos espectadores, que possuem uma nova sensibilidade artística, e isto, evidentemente, força transformações nos meios expressivos" (1980, p. 346). A

história humana cria suas próprias necessidades de sentidos e significados; resta ao/à artista buscar expressividades que destes possam dar conta.

Uma ideia importante que atravessa esta tese e percorre nossa própria prática será aqui reafirmada: não é suficiente conhecer as "leis" do Sistema de Stanislávski, "precisamos torná-las parte de nós mesmos, de nosso tempo, tentar adentrar em seu âmago para poder entender como Stanislávski as concebia e colocá-las na prática nas condições do presente" (1980, p. 75). Como "um patrimônio comum", o Sistema nos foi deixado. É preciso saber o que fazer com esse conhecimento.

A arte da atuação precisa sustentar estratégias que estimulem a atitude criativa, o que permite o surgimento de habilidades no tratamento dos materiais da cena. O/a ator/atriz precisa absorver propostas e tomá-las como suas, agindo para que elas se efetivem. Para isso, deve estar aberto/a às proposições que lhe são feitas, sem ter pudores ao tomar proposições coletivas como suas. A experimentação implica enfrentamento, requer abrir mão de certezas e melindres. É necessário espontaneidade e capacidade improvisacional, condição fundamental da criação teatral, e cabe ao/à diretor/a "garantir que o elenco se encontre em um constante estado criativo de improvisação" (TOVSTONÓGOV, 1980, p. 384). O trabalho criativo traz riscos ao/à artista, e para enfrentá-los é preciso investimento, disciplina, disponibilidade e generosidade.

Na investigação, é necessário o desapego de proposições. Por mais interessante que uma ação ou mesmo uma cena possa parecer, ela deve ser justa com o espetáculo e, enquanto essa medida não for construída, a proposta deverá ser problematizada. Inúmeras transformações podem ocorrer na criação, e, em muitos casos, grande parte do material é rejeitada em favor do espetáculo. "Na minha percepção, isso requer, sobretudo, uma superação e aperfeiçoamento constantes por parte do ator e do diretor, um respeito profundo pelo trabalho e pelas grandes exigências para consigo mesmos e para com os outros" (TOVSTONÓGOV, 1980, p. 442). Acreditamos ser necessário compreender que o espetáculo enquanto acontecimento teatral é maior que nossas particularidades e que, em função dele, não cabem apegos pessoais.

Tovstonógov sustenta que o/a diretor/a é um/a guia no processo do/a ator/atriz, tendo ele/ela que "estimular sua imaginação e encaminhar seus pensamentos na direção justa" (1980, p. 369). Trata-se de um trabalho que opera "sobre a natureza humana do artista" (1980, p. 111). Ao operar o processo pelo Sistema de Stanislávski,

é possível entender que o trabalho da encenação se constrói junto da atuação e que, nessa relação, se criam estratégias pedagógicas e metodológicas. Nesse processo, padrões estéticos poderão surgir e ser encaminhados de acordo com a concepção da encenação.

Nossa profissão deve ser silenciosa, destaca Tovstonógov, sendo necessário aprender a importância desse princípio e saber mover-se nas lacunas e hiatos criados na comunicação entre os/as partícipes do processo criativo.

Não se deve sobrecarregar o ator com explicações. Frequentemente esquecemos isso e acabamos entrando em um excesso de detalhes de cada passagem, de modo que deixamos o ator numa condição racional abstrata. Com isso, destruimos o gérmen da futura cena em sua imaginação (TOVSTONOGOV, 1980, p. 370).

Essa pedagogia do silêncio a que se refere Tovstonógov remete-nos a uma noção de escuta que deve ser estabelecida entre as instâncias da direção e atuação. A criação é prerrogativa do trabalho do/a ator/atriz nessa tradição, pois é o que lhe permite propor soluções ao trilhar seu caminho no processo. O/a diretor/a interferirá quando compreender que há desvios ou quando acreditar que uma proposta pode ser potencializada por um caminho análogo, ou mesmo tangencial a ela.

Além dos procedimentos que tratam de uma comunicação silenciosa, que cria uma pedagogia de enfrentamento, Stanislávski (1989; 2007), Nemiróvitch-Dântchenko, Tovstonógov (1980) e ainda outros/as pedagogos/as consideram importante para o/a encenador/a conhecer em seu corpo os pressupostos da atuação. Isto é, para essa tradição, o/ encenador/a deve ter sido ator/atriz em algum momento de sua vida artística. Haveria, com isso, uma habilidade maior na condução do processo atoral.

Percebemos em Tovstonógov a singularidade de um encenador de grande personalidade que possibilita ao Sistema vida e resistência no teatro contemporâneo. Para o pedagogo e encenador, surgem na contemporaneidade estilos novos de atuação, e suas características merecem atenção na prática da encenação.

Descobri por mim mesmo várias destas novas características; outros diretores encontrarão outras tantas; e nosso esforço coletivo nos conduzirá à descoberta, com base no Sistema de Stanislávski, das características mais importantes da arte de atuar que se fazem imprescindíveis [...] no momento presente (1980, p. 348).

No modelo de Análise Ativa sistematizado por Tovstonógov, as circunstâncias têm um papel relevante na determinação da estrutura do material textual, que é

constituído de acontecimentos. Nesse processo, a determinação dos acontecimentos implica um estudo aprofundado e refere-se, para ele, ao mergulho na obra. Conforme o mestre, para estudar um acontecimento, é necessário entender quais circunstâncias o estão pautando e averiguar quando estas perdem potência, fazendo emergir novas circunstâncias que dão início a outro acontecimento (1980). Na concepção de Stanislávski, é fundamental determinar o nome do acontecimento de maneira ativa, com verbos de ação, para poder colocar em questão ações propostas. O/a ator/atriz, pela determinação do acontecimento, passa a movimentar sua luta pela criação de ações físicas autênticas, investigando possibilidades criativas pelas relações estabelecidas em cena.

É Tovstonógov quem delimita os círculos de circunstâncias na Análise Ativa do texto. Esses círculos mantêm estreita relação com os círculos de atenção. Eles ajudam o/a diretor/a a entender as circunstâncias que determinam os acontecimentos. Ajudam também o/a ator/atriz, que passa a entender com maior propriedade o acontecimento no qual se coloca ativamente pelo direcionamento da **atenção** às circunstâncias. É, pois, dentro dos círculos de circunstâncias que se encontram os objetos de atenção. A partir da relação que se trava com esses objetos, consegue-se criar ações físicas, conquistando a vivência na cena. Os círculos de atenção e os de circunstâncias, além de estabelecerem a relação entre o geral (grande), que abarca a ideia e universo do texto, o particular (médio), cujas circunstâncias abrangem o tema, e o singular (pequeno), são onde se encontram as circunstâncias específicas do acontecimento. Pela **comunicação** e **adaptação**, que são outros dois elementos do Sistema de Stanislávski, o/a ator/atriz tem a possibilidade de articular esses núcleos e estabelecer um movimento constante entre eles.

Na visão de Tovstonógov, diretor/a e atores/atrizes determinam, a partir da análise, os acontecimentos do texto e devem construí-los "dos mais importantes aos de menor relevância" (1980, p. 381). Na concepção do pedagogo, após determinar a cadeia de acontecimentos, deve-se entender a sequência de conflitos dentro de cada acontecimento.

Tovstonógov dá atenção à busca de conflitos em cada acontecimento para promover relações conflituosas, delineando as ações físicas das personagens. Sem conflitos, "a mais idílica das cenas torna-se impossível" (1980, p. 379). Uma cena sem conflito não movimenta ações, não expõe as forças em jogo e esteriliza-se. Determinada a cadeia lógica dos acontecimentos, o/a ator/atriz age perante

circunstâncias propostas pelo material textual, mas que devem ser encaradas como um presente que lhe foi dado. Essa atitude de recebimento de um "presente" é a aceitação das circunstâncias propostas, pois entendemos que, negar um presente sem saber antes o que há no pacote é não aceitar as circunstâncias nas quais se precisa agir. Por isso, as circunstâncias propostas devem ser tomadas como uma oferta, uma proposição. Se não se aceita essa oferta, não se cria ação.

Entender o conflito como "choque entre pontos de vista diametralmente opostos", tal como na estrutura dramática, é uma atitude reducionista para Tovstonógov (1980, p. 380). Trata-se de valorizar as circunstâncias dadas que tornam a trajetória das personagens complexa quando estas tentam levar adiante suas questões. Acreditamos que os conflitos agem como potências que impelem à ação, imprimindo movimento criativo à cena.

Duas ideias importantes no trabalho Tovstonógov são, aqui, valorizadas. Certa emancipação é reivindicada nas relações entre artista e Sistema de Stanislávski, o que implica dar-lhe movimento, mexer nas bases do trabalho do/a ator/atriz. Assim, também é evidenciada a autonomia do processo de criação da estética do espetáculo, que, mais que resultado de ideias pensadas *a priori*, se constitui da investigação da ação orgânica, lógica e coerente. Tovstonógov transita entre a tradição de Stanislávski e a emancipação artística.

O problema das relações entre tradição e inovação continua a ser um tema superdebatido pelo pensamento teórico. Mas acho que, no nosso teatro, tal tema, em princípio, está resolvido há tempos, porque as duas tendências estiveram sempre interligadas. É verdade que parece impossível imaginar Stanislávski sem o Teatro Mály, como é impossível imaginar Meyerhold sem Stanislávski (TOVSTONÓGOV *apud* CAVALIERE & VÁSSINA, 2011, p. 367)

O trato com a tradição é pautado pela apreensão de seus princípios e sua operação na prática artística. Acreditamos que isso nos permite afirmar que temos domínio do Sistema de Stanislávski, domínio que não é, todavia, inequívoco. A partir dessa capacidade movente, conseguimos operar os princípios desse legado, procurando por suas forças no processo de criação. O domínio é, assim, um domínio possível, e não estamos, com isso, imunes ao fracasso.

2.3 NAIR D'AGOSTINI E A TRANSMISSÃO DO LEGADO DE STANISLÁVSKI

Nair D'Agostini¹¹⁶ é encenadora-pedagoga e pesquisadora brasileira, reconhecida por seu trabalho pedagógico e artístico, sendo uma das principais disseminadoras do Sistema de Stanislávski no Brasil. Destacamos que a abordagem de D'Agostini sobre o Sistema Stanislávski foca o último Stanislávski e afirma o caráter abrangente desse conhecimento e sua validade para diferentes processos de encenação que visem à organicidade cênica. D'Agostini estudou no Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado, nomeado N. K. Cherkacov (LGITMiK)¹¹⁷, onde aprendeu com mestres russos/as a última fase do Sistema de Stanislávski. Com Nair D'Agostini e demais professoras/es¹¹⁸ do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, pude vivenciar, como aluna, atriz, encenadora e colaboradora, processos artístico-formativos pautados pela tradição de Stanislávski.

D'Agostini é formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sendo bacharel em Direção Teatral e licenciada em Arte Dramática. Logo que formada em 1978, D'Agostini relata ter encaminhado um projeto à "Embaixada da URSS, na área de cinema, e outro junto à Embaixada da Polônia, na área de teatro" (2007, p.3). Ainda nesse ano, D'Agostini recebeu o aceite de seus pedidos, optando pela formação na URSS. Lá D'Agostini foi direcionada ao LGITMiK, sendo a primeira brasileira a estudar com mestres formados/as pelo sistema de Stanislávski. A encenadora permaneceu na URSS de 1978 a 1981, quando retorna ao Brasil.

Com respeito ao ensino no LGITMiK, D'Agostini explica que, quando chegou à URSS, foi orientada a realizar pós-graduação em Maestria do Ator Dramático, curso ministrado por Arkadii Kátsman (1921-1989), e em Direção Dramática, cátedra ministrada por Gueorgui Tovstonógov. Conforme a pedagoga, Lev Dodin (1944-) ocupava o cargo de professor assistente nos cursos de Tovstonógov e de Kátsman, tendo assumido o lugar deste último quando ele vem a falecer (2007).

Sobre a estrutura dessa escola, D'Agostini sublinha que havia nela uma

¹¹⁶ D'Agostini também é doutora pela USP, tendo defendido a tese intitulada: *O Método da Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. 2007. Tese (doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

¹¹⁷ Este instituto passou a chamar-se, em 1993, Academia Estatal de Arte Teatral de São Petersburgo (SPAGTI).

¹¹⁸ É importante frisar que, a despeito de estarmos usando as marcas de gênero masculino/feminino como modo de problematizar questões de gênero na linguagem culta, esse curso, na época, possuía um corpo docente e discente formado majoritariamente por mulheres. Portanto, quando tratarmos desse contexto, inverteremos o par que designa os gêneros, escrevendo na forma feminino/masculino.

organização muito próxima à dos Estúdios de Stanislávski, sendo alunos/as e demais professores/as guiados/as por mestres/as principais.

Todos os demais professores assistentes na cátedra de maestria do ator e direção teatral eram subordinados ao pedagogo principal, que tinha a função de uma espécie de guia, de orientador responsável pela formação profissional dos atores e diretores. Essa forma de organização curricular levava à formação de um coletivo muito forte [...] o que se assemelhava muito à estrutura dos estúdios criados por K. Stanislávski, principalmente ao último, o Estúdio de Ópera Dramática (D'AGOSTINI, 2007, p. 5).

Nas aulas de Direção Dramática, ministradas por Tovstonógov, D'Agostini conta que, para trabalhar os *études*, poderiam ser escolhidos materiais, tais como "poesia, notícias de jornal, fatos da realidade" (2007, p. 11). Esses materiais eram investigados pela Análise Ativa¹¹⁹, e seu domínio era necessário para se seguir estudando na escola doravante. A pedagoga relata que, com Tovstonógov, os/as alunos/as eram livres para escolher obras da tradição teatral das mais variadas para a realização dos *études* exigidos na avaliação e sublinha o grande valor dado à particularidade de cada trabalho na metodologia tovstonogoviana.

Era priorizada a especificidade da direção, na apresentação dos trabalhos individuais e coletivos, que, em suma, eram os mesmos já descritos para o ator, sendo que havia a exigência de um olhar diferenciado sobre a invenção cênica, a capacidade mais aguda para dar a ideia de uma expressão artística individual (D'AGOSTINI, 2007, p. 11).

Em 1981, D'Agostini retorna ao Brasil e relata que no, contexto teatral que se apresentava, via poucas perspectivas, pois havia julgamentos sobre o Sistema de Stanislávski que obstaculizavam o desenvolvimento de seu trabalho. Como a encenadora avalia:

O panorama teatral brasileiro, mais especificamente em Porto Alegre, depois de três anos e meio de ausência, se apresentava para mim, em termos profissionais, com poucas perspectivas, sem falar em termos políticos e emocionais, no entanto era preciso começar por alguma parte. O preconceito relacionava-se a fatores diversos: ao país no qual havia adquirido o conhecimento, minha posição ideológica e, sobretudo, a K. Stanislávski, que era visto com suspeita, tachado de psicologismo e ultrapassado (D'AGOSTINI, 2007, p. 13-14).

A rejeição ao Sistema era tamanha que os cursos de teatro em Porto Alegre, na época, enfatizavam que não trabalhavam com a "tendência psicologizante do

¹¹⁹ Lembramos que, já com Stanislávski, nos experimentos no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938), improvisações "sem texto" eram realizadas. Stanislávski explicava em poucos detalhes o que acontecia na situação e tão logo colocava os/as atores/atrizes na improvisação do acontecimento para que resolvessem a situação pela criação de ações físicas. Gradualmente ia inserindo as circunstâncias da obra e outros elementos da análise, aprofundando, assim, a criação da cena (JIMENEZ, 1990).

Sistema stanislavskiano" (D'AGOSTINI, 2007, p. 14), o que demonstra que os clichês presos à imagem de Stanislávski já estavam acomodados nesse meio. Como salienta Laédio Martins (2011, p. 89), "na maioria das instituições brasileiras só se tinha acesso ou conhecimento das obras de Stanislávski traduzidas a partir de sua versão do inglês", o que colaborava com as interpretações restritas desse conhecimento constitutivo.

Em 1985, D'Agostini ingressa como professora na Universidade Federal de Santa Maria (RS), no curso de Educação Artística Licenciatura Plena em Artes Cênicas. Em 1994, esse curso se extingue, dando lugar ao Bacharelado em Artes Cênicas, com as habilitações em Direção e Interpretação Teatral. D'Agostini e demais pedagogas/os implementaram nesse curso o currículo que haviam começado a elaborar em 1992, e a responsabilidade de sua finalização esteve totalmente sob responsabilidade da pedagoga. A partir dessa nova estrutura curricular, o Método de Análise Ativa passou a ocupar "o lugar de centro unificador do processo de educação e formação do/a artista como um todo", sendo:

[...] construído sobre uma base comum para ambas as opções: as disciplinas práticas, como Encenação I a VI, para o ator, e até a VIII, para o diretor, Técnicas de Representação I a VI, para o diretor, e até VIII, para o ator, Laboratórios I a VIII, para ambos, Expressão Corporal e Vocal I a IV, para ambos, Técnicas de Montagem I a IV, para ambos, e as disciplinas teóricas sendo iguais para os dois cursos (D'AGOSTINI, 2007, p. 16).

O novo currículo possibilitava uma formação na qual se vivenciava o território do teatro, transitando-se entre encenação e atuação. Conforme a percepção de Martins dos relatos de D'Agostini "sobre o funcionamento das aulas no Instituto Estatal de Teatro Cinema e Música de Leningrado, percebe-se uma grande influência desses procedimentos na aplicação do currículo de Artes Cênicas da UFSM que passou a vigorar em 1994" (2011, p. 49). A ideia de Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, como já abordado, de que o/a diretor/a deve conhecer na prática o processo atoral pautava essa concepção formativa, e salientamos a importância da experiência da encenação na formação de atores/atrizes autônomos/as.

Em meu período de formação nesse curso, entre 1998 e 2003, que abarca a graduação em Direção e Interpretação Teatral e também minha preparação pedagógica mais imediata¹²⁰, a colaboração dentro dos coletivos e a compreensão de que o espetáculo teatral, sendo obra de arte, importa mais que as questões particulares de

¹²⁰ Aqui, trato da formação docente, pelo cargo de professora substituta, ocupado por mim em 2003 e de 2007 a 2008.

cada artista eram princípios abordados com recorrência, mesmo que nem sempre pela palavra, pois se mantinham no subterrâneo das relações. D'Agostini lembra que "K. Stanislávski propunha uma liberação do 'eu' criativo do ator de todas as amarras da vida cotidiana, do 'eu' egoísta, do orgulho, da vaidade que o colocam em constante luta consigo mesmo" (2007, p. 63). Esse investimento ético na formação do/a artista pode ser verificado nos programas das disciplinas, nos quais eram evidenciados os critérios de avaliação. Além dos parâmetros para avaliar o amadurecimento artístico na criação do espetáculo, eram levados em conta quesitos como humildade, generosidade, assiduidade e disponibilidade.

O desenvolvimento de uma postura ética era enfatizado, sobretudo na disciplina Ética e Estética, em que grandes reformadores/as da arte teatral do século XIX e XX eram estudados/as. Nessa disciplina, o enfoque sobre os/as artistas e pedagogos/as que criaram essa tradição nunca desvinculou seus projetos estéticos de seu compromisso ético, não só em relação a si mesmos/as, como em relação à sua atitude profissional. Percebíamos nesses/as revolucionários/as que o engajamento era tanto com seus coletivos de trabalho quanto com o público, pois havia uma relação de responsabilidade com a sociedade, lugar privilegiado para a projeção das utopias artísticas que os/as moviam.

O conhecimento que D'Agostini levou ao curso foi fundamental ao estabelecimento dessa estrutura metodológica herdeira da escola russo-soviética. Todavia, para que sua proposta se efetivasse, foram necessários a abertura, o interesse, as particularidades artísticas e pedagógicas, a partilha de conhecimentos e a colaboração das/os outras/os pedagogas/os que constituíam o corpo docente. Como D'Agostini explica:

Apesar de o corpo docente, em seu conjunto, originar-se de diferentes formações, com alguns professores provenientes do próprio curso, os quais haviam sido meus alunos, havia princípios básicos em comum sobre a arte do ator e do diretor que possibilitavam a troca de experiências que enriqueciam a todos (2007, p.16).

Durante anos, D'Agostini dedicou-se a transmitir esse conhecimento a suas/seus alunas/os e colegas, acentuando a necessidade de problematizar compreensões parciais do Sistema e imprimindo nessa prática a singularidade de seu próprio trabalho. Em aulas e orientações práticas e teóricas, a encenadora-pedagoga ressaltava que as proposições do Sistema dizem respeito às bases da atuação e da encenação, evidenciando que seus princípios permitem construir o espetáculo por meio

de ações. Para D'Agostini, o Sistema constitui-se como um caminho para conquistar-se a vida na cena.

Afirmar que o Sistema trata das bases da arte teatral não significa invalidar outras proposições metodológicas, tampouco que seus princípios não possam também ser abordados por outras metodologias. Sobre isso, Dodin destaca que, "quando os artistas atuam organicamente, verdadeiramente, eles atuam pelo 'Sistema' de Stanislávski, até se eles não gostam de Stanislávski" (DODIN *apud* TCHERKASSKII, 2013, p. 32). A tentativa de Dodin é afirmar o Sistema como um fundo comum de princípios – percebidos e não inventados por Stanislávski – que regem a ação orgânica. Esse fundo comum seria acessado mesmo quando não se pratica a psicotécnica stanislavskiana, porque diz respeito à organicidade do/a ator/atriz, e esse estado orgânico não é restrito a quem participa da tradição russa.

A organicidade, sendo um estado de integralidade do ator/atriz em relação com o momento presente da atuação, pode ser alcançada por meio de muitas metodologias, ou ainda, sem que nenhuma delas seja praticada. Se a ação é uma condição humana, agir em cena é uma condição possível a qualquer artista que o queira. É importante entender que a genialidade de Stanislávski está em pesquisar, perceber, sistematizar princípios que pautam a ação orgânica e criar procedimentos para a prática da atuação em um período em que isso ainda não havia sido realizado. É preciso lembrar que encenadores/as pedagogos/as referenciam Stanislávski como aquele que teria descoberto as bases da atuação, como Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, e que muitos/as outros/as buscam por seus caminhos esse estado de organicidade como forma de sustentar o espetáculo pelo trabalho do/a ator/atriz. Lembrando de princípios como a atenção, a comunicação, a imaginação, a liberdade muscular, a relação com o contexto da obra (circunstâncias), podemos perceber sua recorrência em diversas metodologias ou mesmo em práticas que os alcançam por outras vias. Stanislávski abriu espaços para se pensar a arte da atuação, e, como um *work in progress*, seu Sistema não foi finalizado. Acreditamos que muitos/as encenadores/as pedagogos/as e atores/atrizes acabaram dando continuidade, mesmo que não intencionalmente, ao trabalho iniciado pelo mestre russo.

No curso de Santa Maria, os elementos do Sistema eram exercitados em alianças com outras metodologias, sem que isso gerasse obstáculos à criação. Pelo contrário, os encontros do Sistema de Stanislávski com a pedagogia de Jaques Lecoq, a

antropologia teatral de Eugênio Barba, o teatro épico de Bertolt Brecht¹²¹ (1898-1956), o Mimo Corpóreo de Etienne Decroux¹²² (1898-1991) e outras psicotécnicas potencializavam a busca pela vivência do/a ator/atriz no desenvolvimento dos processos criativos.

Com respeito às concepções sobre o Sistema, Martins afirma que "a abordagem de Nair D'Agostini traz um ponto de vista diferente do que se pensava de Stanislávski no Brasil daquela época" (2011, p. 89). Antes de D'Agostini, o conhecimento sobre as pesquisas práticas e teóricas de Stanislávski, no Brasil, são frutos de diferentes perspectivas, quase todas elas parciais, pois não abordam esse conhecimento em sua totalidade, isto é, não há registro anterior ao trabalho de D'Agostini sobre a disseminação das últimas experiências de Stanislávski neste país.

Nei Piacentini, ator da Cia. do Latão, em sua pesquisa de mestrado sobre o legado de Eugênio Kusnet para o teatro brasileiro e a influência que sofreu de Stanislávski, destaca que as informações sobre "quando e através de quem, ou de quais experiências cênicas, as ideias de Constantin Stanislávski chegaram ao Brasil" (2014, p.42) não são precisas. O pesquisador apresenta, para tanto, algumas possibilidades de desdobramentos da prática com o Sistema de Stanislávski no país, salientando que aqui esse conhecimento ficou conhecido como "Método Stanislávski".

Flamínio Bollini¹²³ (1924-1978), diretor italiano trazido ao Brasil por Franco Zampari¹²⁴ (1898-1966), é um dos nomes apontados, uma vez que possuía formação no Actor's Studio dos EUA. Zbigniew Ziembinski¹²⁵ (1908-1978) é outro nome dado como pista dessa genealogia, em função de ter feito sua formação artística e profissional na Polônia, na época em que esse país fazia parte das repúblicas soviéticas. Segundo relatos de Valmor Chagas¹²⁶ (1930-2013), "falamos que o Kusnet trouxe Stanislávski para o Brasil, mas não é verdade. Quem trouxe o Stanislavski para

¹²¹ Poeta, dramaturgo e teórico do Teatro. Fundador do Berliner Ensemble, grupo de teatro alemão de destaque mundial.

¹²² Ator e mímico francês, é considerado o pai da mímica moderna. Estudou com Copeau na Escola do Vieux Colombier e foi ator na companhia de Charles Dullin. Desenvolveu, em colaboração com Jean-Louis Barrault, a técnica que ele denominou de Mimo Corpóreo.

¹²³ Responsável pela primeira encenação profissional de Bertolt Brecht no Brasil, pelo Teatro Maria Della Costa, em 1958.

¹²⁴ Empresário e produtor teatral, grande incentivador do teatro e do cinema em São Paulo (SP), fundador e diretor administrativo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

¹²⁵ Diretor e ator de teatro, cinema e televisão. Nascido na Polônia e radicado no Brasil; junto do elenco de *Os Comediantes*, realiza a montagem de *Vestido de Noiva*, texto de Nelson Rodrigues, considerada um marco do moderno teatro brasileiro.

¹²⁶ Ator, autor, diretor e produtor teatral.

o Brasil, sem falar que era Stanislavski, foi Ziembinski. Ele era ator lá na Polônia e o Stanislavski influenciava o teatro na Polônia" (in PIACENTINI, 2014, p.45-46). José Celso Martinez Corrêa¹²⁷ (1937-) sustenta que Augusto Boal¹²⁸ (1931-2009) teria sido o primeiro a abordar o trabalho de Stanislávski no Brasil, tendo apreendido esse conhecimento também no Actor's Studio, onde estudou de 1953 a 1955. Todavia, Boal ainda dá outras referências, afirmando terem sido Luiza Barreto Leite¹²⁹ (1909-1996) e Sadi Cabral¹³⁰ (1906-1986) a inauguradora e o inaugurador da disseminação do legado de Stanislávski no teatro brasileiro (PIACENTINI, 2014).

Podemos perceber a dificuldade que há em precisar qual desses/as profissionais teria iniciado o trabalho com os princípios stanislavskianos no Brasil. A conclusão a que se pode chegar, conforme Piacentini, é a de que Stanislávski foi introduzido no teatro brasileiro por diferentes artistas que, fora do Brasil, tiveram "acesso a uma parte dos ensinamentos do teatrólogo russo e aqui introduziram, a seu modo, as proposições dos princípios da atuação stanislavskiana" (PIACENTINI, 2014, p.47).

Posto isso, é importante pensar na influência da prática do Actor's Studio na formação de pelo menos dois desses nomes, Bollini e Boal; como já dito, essa escola fundamenta-se na apropriação parcial do Sistema e relaciona-o com a psicanálise freudiana. O caso de Ziembinski merecia um estudo aprofundado, já que ele iniciou sua trajetória na Polônia da URSS. Também como já mencionado, nos anos 1930, o regime stalinista estabeleceu o Sistema de Stanislávski como currículo obrigatório para todos os institutos estatais da União Soviética (CARNICKE, 2000). Contudo, não temos informação suficiente para afirmar uma formação eminentemente stanislavskiana de Ziembinski.

Para Piacentini, "Eugênio Kusnet, mesmo não sendo lembrado como um pioneiro, foi aquele que levou adiante a herança de Stanislavski no Brasil" (2014, p.47). Antes de imigrar para este país em 1926, Kusnet frequentou por sete anos escolas de teatro na Rússia (e URSS)¹³¹. No entanto, ele relata:

¹²⁷ Ator, diretor, dramaturgo; está entre os/as fundadores/as do Teatro Oficina, do qual é o diretor artístico. É uma das figuras mais contundentes do teatro nacional.

¹²⁸ Diretor teatral e dramaturgo, conhecido internacionalmente pelo seu Teatro do Oprimido. Uma de suas obras de maior destaque é *O Arco-Íris do Desejo*, onde expõe parte de suas teorias sobre o Teatro.

¹²⁹ Atriz, diretora e crítica teatral. Foi uma das/os fundadoras/es do grupo Os Comediantes e também diretora de radioteatro na Rádio MEC. Começou sua carreira no Rio Grande do Sul fazendo teatro e ficou nacionalmente conhecida ao estrear nas telonas, em 1946.

¹³⁰ Ator pioneiro das radionovelas. Ingressou no TBC em 1956.

¹³¹ A URSS foi formada em 1922.

[...] durante os meus trabalhos em sete anos de teatro (na Rússia), a influência do Stanislavski foi permanente, como acontece em todos os teatros russos, mas nunca teoricamente, porque não existia o ensinamento dele escrito. Havia alguns artigos apenas. O que serviu para nós, atores, foram os exemplos do espetáculo dele (PIACENTINI, 2014, p.40).

Seu conhecimento da teoria sobre o Sistema ocorreu no Brasil pelas edições parciais em português dos livros de Stanislávski. Conforme depoimentos de Kusnet, Piacentini afirma que "ele não frequentou o Teatro de Arte de Moscou, não teve acesso aos Estúdios ligados ao TAM, muito menos conheceu pessoalmente Stanislávski" (2014, p.40). Dessa forma, não haveria como afirmar que Kusnet teve uma formação profissional diretamente ligada à tradição de Stanislávski. Mas há que se considerar que "havia um contexto cultural [...], no qual Stanislavski estava inserido, que chegou até a cidade onde Kusnet [...] vivia – Kerson, que rebateu em sua formação" (PIACENTINI, 2014, p.41). O que acreditamos ser pertinente de se entender é que Kusnet também teve um aprendizado sobre o Sistema que não abarcava as descobertas do "último Stanislávski", sendo que uma "revisão crítica" do elemento memória afetiva, por exemplo, só aconteceu após seu retorno à URSS em 1968, quando Kusnet conhece Tovstonógov (PIACENTINI, 2014).

Tendo isso em vista, consideramos oportuno o destaque de Vássina sobre a importância de D'Agostini na transmissão dos últimos ensinamentos de Stanislávski, onde estão contemplados os métodos da Análise Ativa e das Ações Físicas. Para a pesquisadora:

O "último Stanislávski" ainda é pouco conhecido no Brasil. O que nos chegou até agora foi por via de relatos e métodos de trabalho de seus alunos Vassíli Toporkov, Maria Knébel e Gueórgui Tovstonógov, entre outros. Há também o trabalho pedagógico pioneiro de Nair D'Agostini, que estudou em Leningrado e foi discípula de Gueórgui Tovstonógov (2015, p. 12).

É preciso reconhecer que D'Agostini tem um papel importante no esclarecimento de alguns problemas que envolvem a compreensão do Sistema de Stanislávski e que sua intenção, na transmissão dos ensinamentos da escola russa, é:

[...] ampliar e aprofundar a pesquisa sobre o Método de Análise Ativa [...] Esse método constitui-se num importante instrumento para os diretores, atores e pedagogos, bem como ajuda na compreensão da especificidade teatral em sua totalidade e possibilita a análise e leitura atualizadas do teatro contemporâneo (D'AGOSTINI, 2007, p. 233).

Muitos/as artistas formados/as no curso de Santa Maria hoje desenvolvem trabalhos pedagógicos e artísticos no campo das artes cênicas, bem como pesquisas

acadêmicas¹³² que abordam o conhecimento de Stanislávski. A partir desses ensinamentos, abriu-se um campo de interesse de investigação sobre diferentes aspectos do Sistema e dos desdobramentos efetivados por alunos/as e discípulos/as do mestre russo. Acrescentamos que alguns/mas desses/as ex-alunos/as procuram retomar, dentro de seus trabalhos, o tema dos desvios de entendimento sobre o Sistema de Stanislávski, tentando evidenciá-lo como um caminho possível para a vivência na cena em qualquer abordagem da encenação.

O entendimento de D'Agostini dos princípios stanislavskianos é profundamente marcado pela visão de Tovstonógov, sobretudo no que diz respeito à abordagem da Análise Ativa. Porém, não podemos deixar de mencionar que D'Agostini tem suas particularidades no modo de operar o Sistema. Destacamos de tais características próprias os elementos que tangem à Análise Ativa. Tentaremos aqui deixar essas peculiaridades evidenciadas, pois é a partir destas que conseguimos nos mover na busca pela ação real e pela conquista da vida na cena.

Em seus ensinamentos, D'Agostini sugere uma ordem na investigação do texto pela Análise Ativa. Essa ordem inicia com a investigação do universo de circunstâncias que envolvem o material textual, chamado de **universo inicial**. As diferenças entre as obras, diz Tovstonógov (1980), referem-se à seleção das circunstâncias, quer dizer, à relação de fatores culturais, filosóficos, sociais e históricos que caracterizam a narrativa. Para D'Agostini, é imprescindível um estudo aprofundado das camadas circunstanciais que estruturam esse material, pois, do "entendimento multifacetado desse universo, em seus aspectos sociais, econômicos, políticos, culturais, existenciais, depende, em grande parte a complexidade da história" (2007, p.50). Adentrar no universo inicial é necessário para acessar o cerne do texto, tentando compreender de que conjuntura histórica se trata, em que ambiente a narrativa acontece, quando acontece e quanto dura, o que está em jogo nas relações estabelecidas. O universo inicial, também chamado de **grande círculo de circunstâncias** por Tovstonógov e D'Agostini, cenicamente é concretizado pelo **acontecimento inicial**. Em primeiro lugar, é necessário compreender o conceito de acontecimento cênico que compõe a Análise Ativa.

Para D'Agostini, o **acontecimento cênico** é noção fundamental para o/a diretor/a estruturar o espetáculo, e a determinação dos acontecimentos deve ser feita

¹³² Destacamos, nesse sentido, as dissertações de Adriana Dal Forno, Adriane Gomes, Camilo Scandolaro, Inajá Neckel, Laédio José Martins, Michele Zaltron e Pablo Canalles.

depois da compreensão do universo inicial. D'Agostini relaciona o acontecimento com o *étude*, pois o estudo do texto ocorre na exploração de suas partes. "O *étude* é um pequeno pedaço de vida cênica, constitui uma das microestruturas do espetáculo, que é o acontecimento, ou seja, um pequeno núcleo da criação, também chamado de pequeno círculo" (D'AGOSTINI, 2013, p. 106). O *étude* tem sua base no acontecimento, e, a partir das circunstâncias que o envolvem, o/a ator/atriz cria ações físicas. Os acontecimentos são "considerados uma categoria da arte da encenação, que tem um valor subjetivo, sendo que a sua totalidade expressa o super-objetivo do diretor, em consonância com a idéia do autor" (D'AGOSTINI, 2008).

O acontecimento é construído como resultado do encontro entre o trabalho do/a autor/a e do/a encenador/a, sendo que o/a encenador/a tem, nas ações físicas criadas pelo/a ator/atriz, seu principal material criativo. Para D'Agostini, "a ação física é o fundamento concreto com o qual o ator dá início à criação e através dela é gerada a ação interna, obtendo assim o comportamento orgânico nas circunstâncias dadas" (2007, p. 99). Esse comportamento na cena permitirá ao/à ator/atriz a vivência pela experimentação de uma realidade fictícia.

Todo texto, nesse entendimento, é constituído de acontecimentos a serem concretizados no espetáculo. Stanislávski (1986a) salienta a importância de se compreenderem o mais precisamente possível os acontecimentos e de determiná-los de forma a captar sua síntese. Ele ainda sublinha que, ao encontrar-se o nome do acontecimento que "determina o âmago do fragmento, se descobre o objetivo que ele encerra" (1986a, p. 177). Para Stanislávski, os objetivos, ou as tarefas, "são as luzinhas que indicam a linha do canal e evitam que [o/a artista] se perca em cada parte da trajetória. São as etapas principais do papel pelas quais o artista se guia na criação" (1986a, p. 172). Conforme o mestre russo, essas tarefas são evidenciadas por verbos de ação, e os acontecimentos, por substantivos derivados desses verbos.

O processo de determinação das tarefas e acontecimentos por palavras que sugerem ação é importante na compreensão do espetáculo como algo a ser construído por ações físicas efetivas. O acontecimento cênico deve ser ativo, e o/a ator/atriz, para assim construí-lo, deve pensar e agir com um corpo "vivo", superando obstáculos impostos em seu percurso, caminhando na direção de suas intenções. Sendo uma estrutura composta de ações, é pelo acontecimento que se investigam as motivações das personagens, se percebem suas questões interiores em relação às circunstâncias e se exploram os conflitos gerados nas relações.

D'Agostini (2007) afirma que existem acontecimentos de maior relevância numa obra e que, por isso, devem ser evidenciados primeiro na Análise Ativa; são eles: acontecimento **inicial**, **fundamental**, **central**, **final** e **principal**, sendo que, em alguns casos, os dois últimos podem coincidir. Os acontecimentos também podem subdividir-se em fragmentos ainda menores, constituindo os **momentos** do acontecimento. Depois de finda essa etapa da análise, os acontecimentos sequenciais que compõem a complexidade do material textual devem ser investigados.

O **acontecimento inicial** "nos situa no contexto onde vai eclodir o problema", pois é nesse acontecimento que:

[...] emerge a principal circunstância dada¹³³, e através dela acontece a transgressão da ordem e a quebra de 'estabilidade' do mundo existente, gerando o acontecimento fundamental, onde a história, também chamada de fábula, passa a transcorrer e dá início à linha transversal de ação (D'AGOSTINI, 2007, p. 50-51).

É o acontecimento inicial que expõe as forças já existentes no universo da obra e as condições sob as quais elas emergem, propondo um terreno que delimita as características do material textual (ou outro). Esse acontecimento precisa ser solidamente construído, pois é onde nasce seu mais forte conflito – a principal circunstância proposta, que deve provocar movimentos conflituosos nesse universo, onde se encontram, em latência, outros tantos conflitos.

D'Agostini (2007) explica a importância de detectar-se a **principal circunstância proposta (PCP)**. Quanto mais potente for a **PCP**, tanto mais agudo seu impacto no universo inicial. Desse encontro turbulento entre o universo posto e um conflito que se sobressai diante dos outros, surge o **acontecimento fundamental**, no qual se inicia o movimento da narrativa e passa a ser estabelecida a **linha transversal de ação (LTA)**.

A **linha transversal de ação**, que leva adiante as **tarefas** (desejos e objetivos) das personagens, segue encontrando conflitos advindos do universo inicial, que não cessa de mostrar sua potência. Ela deve ser "o fio condutor, pelo qual o superobjetivo da obra vai se afirmando no processo de desenvolvimento do espetáculo" (D'AGOSTINI, 2007, p. 33). Quanto maior o enfrentamento entre universo inicial e a

¹³³ Aqui, D'Agostini ainda usa a palavra *dada*, no sentido de *oferecida*, para traduzir a palavra russa. A pedagoga anda optando, hoje, por usar a palavra *proposta*, para que não se tome *dada* na acepção de *estabelecida*. Explicamos essa problemática com maior fôlego no terceiro capítulo.

PCP, mais fortes serão as relações de forças no decorrer do texto e, conseqüentemente, do espetáculo.

O **acontecimento central** é onde o conflito se complexifica, onde as forças se tornam agudas, gerando o acontecimento final. "O acontecimento central [...] deve constituir o ápice do conflito, o clímax", salienta D'Agostini (2007, p. 50). Por meio da construção da LTA, o ator coloca-se ativamente na busca por desenvolver os conflitos constitutivos dos acontecimentos até que essas forças se intensifiquem a ponto de uma resolução final ter de ser proposta. Ao término do acontecimento central, surge o acontecimento final, em que as forças se atenuam e o conflito é resolvido ou se dissolve, deixando leituras em aberto. D'Agostini destaca que, no **acontecimento final**, "deve desembocar a ideia graças à qual o autor escreveu a obra, consciente ou inconscientemente, junto com o superobjetivo do diretor" (2007, p. 50), onde termina a linha transversal de ação. O **acontecimento principal**, sendo a retomada do universo inicial (transformado ou não), pode ser autônomo ou pode configurar-se como a própria resolução do conflito quando coincide com o acontecimento final.

Para D'Agostini, a **supertarefa** (ou superobjetivo) do texto é o projeto autoral do/a escritor/a, o que ele/ela deseja com a obra, seus motivos, seu fim maior. Na criação do espetáculo teatral:

[...] o objetivo principal do ator é transmitir, através do espetáculo, todo o material espiritual que o autor reflete na obra, as ideias, os sentimentos, os sonhos, as alegrias e as dores. Esse fim essencial que levou o autor a escrever a obra foi chamado de superobjetivo, e é ele que movimenta todas as forças psíquicas, elementos, ações e atitude dos atores em suas personagens (D'AGOSTINI, 2007, p. 53).

A supertarefa também constitui o território específico de cada personagem, sempre filiado à supertarefa do espetáculo e à ideia maior da obra. É ele que impulsionará a personagem em sua luta dentro da trama, dando origem a ações físicas concretas.

Na prática de D'Agostini, o **tema** é o assunto do texto, sobre o que ele trata. A **ideia** do texto constitui-se da união do universo inicial, do tema, da linha transversal de ação e do acontecimento final. Com a análise realizada, seguem-se os ensaios e início da prática com os *études*, em que o/a diretor/a poderá conduzir os/as atores/atrizes na criação. As formas de proceder com a condução do elenco pela Análise Ativa cabem às particularidades criativas de cada encenador/a.

Nos primeiros semestres do curso, a ênfase era em elementos da Análise Ativa considerados mais apropriados para introduzir o conhecimento prático e teórico do Sistema de Stanislávski. Martins (2011), em sua pesquisa de mestrado sobre o ensino da encenação no curso de Artes Cênicas da UFSM, destaca que nesse momento não se "falava" em Análise Ativa, mas tão somente seguiam-se os objetivos da ementa, e a Análise era introduzida sem que se soubesse, por meio de apenas alguns de seus elementos. Percebemos como tal exercício se alia à prática de Tovstonógov, que, como observamos nos relatos de D'Agostini, preza pelo conhecimento da determinação e criação da ação antes de passar a refletir, na teoria, os elementos do Sistema em sua totalidade.

Em 1998, nas aulas de Direção Teatral I, analisamos uma fábula, apenas determinando seus acontecimentos: inicial, fundamental, central e final. Após esse procedimento, tínhamos que suprimir a narrativa contada, bem como as características de suas personagens. Restando apenas a estrutura de acontecimentos, éramos impulsionados a criar, pela improvisação de ações reais, outra narrativa, pela qual esses acontecimentos teriam de ser desenvolvidos. Esse procedimento metodológico tem o intuito de acessar a ação do texto, desviando a/o aluna/o da possibilidade de ilustrá-lo em cena por meio de clichês. Ao retirar a narrativa da fábula analisada para construir outra história, é necessário compreender as ações que devem ser construídas a fim de estruturar o acontecimento.

No referido curso, o terceiro semestre, que continha a disciplina de Direção Teatral III, era o momento em que se explorava a Análise Ativa em sua integralidade, abordando-se todos os seus elementos. Nesse semestre, durante alguns anos, houve uma integração entre disciplinas em que as/os professoras/es orientavam um único projeto de montagem. D'Agostini destaca a importância de haver uma concepção que agregava todo o corpo docente, que, mesmo em suas particularidades, assumia um mesmo objetivo. "Este entendimento comum nos levava a realizar projetos que envolviam grande parte das disciplinas práticas e algumas teóricas, em que professores e alunos passavam por uma experiência unitária" (D'AGOSTINI, 2007, p.16). Como de costume, no ano de 1999, um projeto de integração das disciplinas foi realizado, sendo as matérias direcionadas ao mesmo objetivo: pequenas montagens teatrais criadas pelas/os alunas/os.

No ano de 1999, estava no terceiro semestre do curso, e o conto de Nicolai Gógol¹³⁴ (1809-1852), *O Nariz*, foi escolhido como material de criação para a prática da Análise Ativa e do Método das Ações Físicas. Sobre o projeto, D'Agostini relata que realizou

[...] a análise geral da obra e de fragmentos do texto literário, escolhidos pelo aluno, destacando que a análise, sem perder a visão de totalidade da obra, estava na dependência da escolha de cada fragmento, isto é, o desenvolvimento dramático era relativo ao momento do início e do fim da parte selecionada (2007, p. 17).

O conto foi explorado pela Análise Ativa em todos os seus elementos, evidenciando as circunstâncias que definem o universo inicial, seus acontecimentos principais e sequenciais, a PCP, os objetivos dos acontecimentos e das personagens envolvidas em cada um deles. Supertarefa, tema, ideia e demais elementos encerravam a Análise, e, a partir dela, escolhíamos três ou quatro acontecimentos que deveríamos unir em um fragmento coerente. Como explica D'Agostini,

Essa escolha de fragmentos gerou inúmeras análises e processos de evolução dramática dos acontecimentos. As criações individuais, em que todos os alunos tinham de dirigir um fragmento e também atuar em outros, possibilitaram vasto material criativo que passou por um processo de sistematização e montagem resultando em espetáculo (2007, p. 17).

As disciplinas de Interpretação III, Laboratório III, Expressão Corporal e Vocal III e Técnicas de Montagem I trabalhavam questões adjacentes à encenação. Nessas disciplinas, foram explorados conteúdos que potencializassem o trabalho criativo das/os alunas/os. Como exemplo, destaco o desenvolvimento do estilo grotesco de atuação orientado por Inês Marocco a partir do método de Lecoq, na cadeira de Interpretação III. Todas as disciplinas citadas direcionavam seus conteúdos à Análise Ativa da obra em questão, intensificando os processos criativos. Sublinhamos que esses projetos que unificavam disciplinas em torno do Sistema de Stanislávski demonstram a potência contida nesse conhecimento para a abordagem de diferentes materiais criativos na construção do espetáculo. Para D'Agostini:

A eficácia do método [da Análise Ativa] e sua flexibilidade têm possibilitado o desvelamento da estrutura da ação em diferentes materiais textuais, respeitando o significado mais profundo do texto, possibilitando, assim, uma criação original a partir da individualidade do diretor e ator (D'AGOSTINI, 2007, p. 23).

¹³⁴ Escritor russo/ucraniano, apontados por alguns críticos como escritor de estilo realista fantástico.

A partir do Sistema de Stanislávski, compreendemos ser possível gerar vida na cena pelo trabalho do/a ator/atriz, independentemente das particularidades do material textual e das escolhas estéticas. Os processos sempre são particulares e, no trato com esse legado, dependem de seu encaminhamento para que o Sistema seja posto em movimento. Assim como o/a ator/atriz parte de si para criar a personagem, o/a encenador/a também deve fazê-lo para operar os elementos do Sistema na condução do/a ator/atriz, buscando meios de acessar esse conhecimento por sua prática particular.

Constata-se a necessidade de se apossar individualmente desse saber através da prática, sobretudo, sendo que a sensibilidade e a capacidade de cada um fazem com que a peculiaridade subjetiva sempre esteja presente, em detrimento da objetividade do 'sistema' e suas leis (D'AGOSTINI, 2007, p. 1).

Minha aposta na investigação da ação, no alcance da vivência cênica, é pela experimentação dos elementos do Sistema com materiais textuais dos mais distintos que ofereçam resistência à sua própria encenação. Químicas, composições e procedimentos de acesso ao Sistema são possíveis, e a única garantia é de um processo justo que, todavia, não pode eximir-se do fracasso. Justo porque procura caminhos e espaços para a ação, e não respostas definitivas. Justo porque depende de uma atitude afirmativa frente aos riscos que corremos ao movermos *placas tectônicas* constitutivas do Sistema de Stanislávski.

3 SUBSTRATOS DA MONTAGEM DE *O HOMEM, A MULHER, O PÁSSARO E A CHAVE*

Stanislávski nos legou uma grande descoberta: o princípio da organicidade do ator. Mas resta fazer o mais importante e difícil, que é aplicá-la de forma justa em cada caso particular.

Gueórgui Tovstonógov

Depois de exposto *o que nos foi deixado* pelo Sistema de Stanislávski, quais são seus elementos constitutivos e quais perspectivas chegaram até nós, tentaremos evidenciar *o que fizemos* com esse conhecimento e discutir alguns elementos do Sistema e seus movimentos promovidos na prática de um processo de montagem teatral. Se a questão é evidenciar o que fazemos com uma herança, é preciso entender como as *placas tectônicas* do Sistema de Stanislávski foram movidas e perseguir as forças que podem ter sido produzidas nesse espaço movente. A intenção é colaborar com a defesa da validade do Sistema de Stanislávski para qualquer trabalho em que se julgue necessário ter atores/atrizes vivos/as em cena. A vivência e a ação física, como modo de criar vida na cena pela realização de ações reais no aqui-agora, são perseguidas na experimentação prática com um texto considerado por nós de difícil acesso. Trata-se de *Descrição de Imagem*, do dramaturgo alemão Heiner Müller.

Podemos dizer que o processo de criação de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave* foi inspirado no texto *Descrição de Imagem* e tentaremos elucidar algumas experimentações realizadas nessa montagem teatral. Partindo da ideia expressa por Tovstonógov (1980, p. 76) de que "temos de descobrir as leis de Stanislávski por nossos próprios meios em uma nova dimensão, em novas manifestações", propusemo-nos a engendrar um processo criativo na tentativa de afirmar vida na cena, indo além de questões de cerceamento estético, mas também além da forma dramática. As circunstâncias que fazem esse objetivo emergir dizem respeito à nossa trajetória formativa e profissional, na qual, independentemente de estilo e de material textual, sempre abordamos os elementos do Sistema por considerá-los potentes para a busca da organicidade na atuação.

Tovstonógov relata que, em conversas com profissionais do teatro que trabalhavam no Ocidente, sempre ficava clara a confusão dos "ensinamentos de Stanislávski com o realismo" (1980, p. 46). Ele ainda lembra que o Sistema foi concebido e desenvolvido depois de Stanislávski ter-se desinteressado por esse estilo. Segundo Tovstonógov, muito material escrito referenda essa ideia, distorcendo o Sistema e a imagem de Stanislávski. Podemos notar ainda hoje algumas distorções.

No *Seminário 150 anos de Stanislávski*¹³⁵, no momento reservado aos debates com o público ouvinte, a seguinte questão foi colocada: "as ideias de Stanislávski se restringem a um âmbito estritamente dramático ou elas podem ser também levadas para as formas mais contemporâneas?" (2014, p.39). Essa pergunta demonstra que ainda restam dúvidas sobre o Sistema e a herança de Stanislávski, mas também denota que alguns profissionais da área já estão interessados em problematizar certas concepções ligadas a esse conhecimento. Aqui fica pontuado outro entendimento par que questionamos: o de que o Sistema estaria ligado à processos que tenham como material textual, dramaturgias alinhadas à forma dramática.

Para essa pergunta, Marie-Christine Autant-Methieu responde que o Sistema pode ser aplicado a qualquer processo e em:

[...] qualquer linguagem, até no pós-dramático, porque é uma ferramenta de trabalho, como uma bailarina que fez balé clássico, mas que é capaz de dançar qualquer coisa [...] há uma gramática, uma base de formação, que permite depois abordar qualquer tipo de teatro (2014, p. 39).

Sergio de Carvalho, diretor da Cia. de teatro do Latão, em resposta à mesma questão, afirma que "o trabalho de Stanislávski pode ser adaptado a muitos usos", no entanto, esse diretor acredita que:

[...] é preciso ter clareza qual é o objetivo estético. Depende do que você entende com a frase "teatro contemporâneo", pois isso pode ser um conceito um pouco vago. De qualquer modo, acredito que ele [Stanislávski] é útil para quem gosta de representação da vida, para quem ainda tem interesse no velho e maravilhoso impulso mimético (2014, p. 40).

Nessa ressalva, Carvalho relaciona o Sistema de Stanislávski às encenações que representam mimeticamente a vida e demonstra que tal concepção resiste em nosso meio teatral.

Em se tratando de um *material teatral*¹³⁶ como o quer Müller, o primeiro problema colocado para a prática foi a forma de proceder com o texto, que envolve o trabalho da atuação e encenação. À primeira vista, *Descrição de Imagem* pode parecer inadequado à aplicação dos princípios do Sistema, porém, para Blok, a Análise Ativa "esclarece e explica o aparecimento de muita dramaturgia não explicável com a posição canônica da teoria do drama" (POLAMÍCHEV *apud* D'AGOSTINI, 2007, P. 42). Se a tentativa é compreender os

¹³⁵ Evento promovido pelo Centro Brasil ITI (Instituto Internacional de Teatro), ocorrido entre os dias 10 e 13 de dezembro de 2013 na SP Escola de Teatro. Nesses dias, inúmeros pensadores, artistas e pedagogos trataram da herança de Stanislávski, e importantes discussões foram fomentadas com a plateia que assistia aos palestrantes. O evento foi publicado com organização de PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo. Stanislavski Revivido. 1. ed. São Paulo: Giostri, 2014.

¹³⁶ Explicaremos esse termo em seguida.

princípios do Sistema de Stanislávski independentemente de questões estéticas de atuação e encenação e das questões estruturais do texto, pareceu-nos coerente escolher um material que a essas questões não se alinhasse.

Nesse sentido, a Análise Ativa ajudou-nos a enfrentar o material, coadunando outros elementos do Sistema em torno da ação psicofísica na prática de *études*. As tensões criadas entre material textual e os elementos da Análise demonstraram a abrangência do Sistema no que se refere aos estilos de textos que, com seus princípios, se podem enfrentar. Tratando de analisar o texto pela ação transversal, a Análise Ativa não só favorece seu estudo, pelas circunstâncias que o envolvem e pela ideia do autor, como também possibilita articular as questões textuais com a cena.

Consideramos importante aproximarmo-nos da obra de Heiner Müller, e não apenas do texto *Descrição de Imagem*, para adentrarmos no universo criativo desse autor e conhecer as questões que lhe são caras na escrita. Para isso, camadas desse material textual foram perscrutadas no intuito de encontrar pistas que tanto nos levassem a sentidos propostos, quanto nos guiassem na atribuição de sentidos. Para compreender sua especificidade, trazemos os estudos do teórico Húngaro Peter Szondi¹³⁷ (1929-1971) referentes às dramaturgias que rompem com a forma dramática clássica. A partir de Albert Camus¹³⁸ (1913-1960), analisamos o mito de Sísifo, deduzindo-o como figura importante implícita nos rastros de sentido deixados por Müller em *Descrição de Imagem*.

Tratamos em seguida dos elementos da Análise Ativa que foram os motores da criação do espetáculo *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*. Destacamos no referido processo os elementos preponderantes da Análise Ativa – **universo inicial** do texto, **principal circunstância proposta (PCP)**, **supertarefa** e **acontecimentos**. Em seguida, visamos a explicar, refletir e problematizar como operamos esses fundamentos do Sistema de Stanislávski nas relações que se estabelecem entre material textual, encenação e o trabalho do/a ator/atriz criativo/a, pela prática do *étude*.

3.1 HEINER MÜLLER E A ESCRITA DE MATERIAIS PARA O TEATRO

Não existe sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite.

Albert Camus

¹³⁷ Filologista húngaro, sua *Teoria do Drama Moderno* é um dos mais relevantes estudos sobre a produção literária teatral no período entre 1880-1950.

¹³⁸ Albert Camus foi um escritor, jornalista, dramaturgo e filósofo argelino, situado no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, ao lado de pensadores como Jean-Paul Sartre. Prêmio Nobel de Literatura em 1957.

A dramaturgia contemporânea, assim como a cena, segue buscando novas práticas, subvertendo a dialogicidade, desfigurando a personagem, propondo desafios ao/à encenador/a e ao/à ator/atriz. Dramaturgos/as como Heiner Müller procuram por configurações da escrita que perturbem as noções do drama e, prezando pelas atmosferas e pelas imagens, escrevem desestruturando padrões no papel. Criando novas escrituras, esses/as dramaturgos/as propõem formas subversivas de relacionar-se com o texto na criação cênica. Apesar do caráter desestruturante frente à estrutura dramática, nesses textos, ainda podem ser observados rastros de ideias, fragmentos narrativos, testemunhos de sentido e forças conflituosas.

Peter Szondi destaca que, na crise da forma dramática, "a transição do estilo dramático puro para o contraditório derivou de modificações temáticas" (2001, p. 96). Isso ocorre quando o drama se desestabiliza, ainda no século XIX, sendo problematizado por contradições internas à própria estrutura no que se refere a seu caráter absoluto de tempo e espaço (presentificação), mas também no que diz respeito às subversões das relações intersubjetivas (que passam a ser, em algumas obras, intra ou extrassubjetivas). Após a crise desestabilizadora do drama, operada desde dentro por autores da virada do século XIX para o XX, como Ibsen, Tchekhov, August Strindberg¹³⁹ (1849-1912), Maeterlinck e outros, a crise que se segue a isso, no limiar entre a primeira e a segunda metade do século XX, promove uma violenta ruptura com o drama enquanto estrutura, que passa a ser problematizado por experimentações formais radicais. Para Szondi:

[...] a mudança seguinte – apesar dos temas permanecerem em grande medida os mesmos – deve ser apreendida como processo em que o elemento temático se consolida em forma e rompe a antiga forma. Dessa maneira surgem os "experimentos formais" [...] cuja necessidade interna vem à tona assim que colocados no quadro da mudança estilística (2001, p.97).

As novas escrituras para a cena questionam o drama por sua forma, tensionando a encenação e a atuação de seus textos. Heiner Müller, nesse sentido, é um dos/as autores/as que levam esse princípio a seu paroxismo, sendo um escritor provocativo por conferir à encenação uma liberdade criativa extrema.

Dramaturgo e diretor de teatro, Heiner Müller nasceu em Eppendorf, na Saxônia, em 1929. Sofreu os reflexos das duas guerras mundiais e iniciou seu trabalho no teatro na já República Democrática Alemã (RDA). Müller mantinha uma relação difícil com o regime da RDA, uma vez que, assim como ocorreu na URSS, na Alemanha Oriental, as

¹³⁹ Dramaturgo, romancista, ensaísta e contista sueco. Um dos expoentes do drama moderno.

manifestações artísticas passaram a ser cerceadas pelo realismo socialista, única estética viável para esse campo do conhecimento. Ruth Röhl, pesquisadora da literatura e cultura alemã, afirma:

Pode-se dizer que o programa do realismo socialista implica uma poética normativa motivada por critérios não estéticos, poética esta destinada a auxiliar o partido em sua luta pela concretização de "mudanças sociais profundas" e por uma "nova cultura progressista" (RÖHL, 1997, p. XIII).

Nos primeiros dez anos após o decreto do realismo socialista, conforme explica Röhl, a importância do conteúdo sobre a forma é assinalada pelo regime, restringindo a produção artística ao apelo à "nova cultura" preconizada pela RDA. Havia embate e perseguição aos/às escritores/as tachados/as de formalistas e consagração dos/as artistas que promoviam o socialismo em suas produções. Mesmo sendo engajado aos princípios socialistas, Müller não ficou restrito ao realismo socialista, chegando a ser censurado na RDA. Röhl ainda salienta que algumas de suas peças foram encenadas primeiramente na Alemanha Ocidental, onde era aclamado como símbolo da resistência artística à ditadura, e sendo conhecidas no lado oriental apenas após a reunificação, em 1989. Na RDA, era consagrado como ícone na luta pela liberdade de expressão. Para Sánchez,

O processo de desconstrução da forma dramática na obra de Müller começa em meados dos anos sessenta, após sua expulsão da Associação de Escritores da RDA e num momento de recrudescimento da política cultural comunista contra toda obra portadora de germes "niilistas" ou "subversivos" (2002, p. 155).

Procuramos na obra de Müller – especialmente *Descrição de Imagem* – por seu universo criativo, buscando pistas que nos levem a refletir sobre o que está proposto em seu projeto poético-político. Para Gatti, *Descrição de Imagem* é "o exemplo mais radical de uma dramaturgia voltada ao questionamento das condições existentes para a prática teatral" (2013, p. 102). Sendo assim, questionamos o que está em pauta na obra de Müller, naquilo que se refere à sua relação com a cena, que implica seus partícipes fundamentais: o/a espectador/a, o/a ator/atriz e o/a encenador/a. No que resulta trabalhar com os elementos que oferecem resistência e conflito entre texto e encenação propostos por Müller? Que elementos são esses e quais deles ganharam importância no processo experimental de montagem de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave?*

O caráter subversivo da escrita de Müller, que desestrutura o drama, é reflexo da resistência político-poética aos limites impostos à arte no contexto da RDA. A desconstrução do drama em suas obras é decorrente de uma visão de mundo que denuncia seu apreço pela

literatura universal, pelo fragmento, mas também pela liberdade, e, nesse sentido, a história e a memória de um povo são valorizadas sobremaneira. Para Müller:

[...] a memória de uma nação não deveria ser apagada, pois isso significaria sua sentença de morte. Mas não é apenas nesse sentido que se faz indispensável o olhar para o passado: em sua opinião, para se livrar do peso da história é preciso conhecê-la e dar-lhe o devido valor (RÖHL, 1997, p. 34).

A escolha de formas fragmentárias na escrita de Müller seria reflexo da tradição alemã com o fragmento, sendo "a própria história alemã fragmentada" (RÖHL, 2003, p. 33). Porém, Müller preza pelo fragmento também por valorizar a participação mais efetiva do/a artista cênico/a e do/a espectador/a na construção de sentidos da obra. Para o dramaturgo, uma fábula ao modo clássico não contempla a realidade, que é composta de estilhaços de acontecimentos que não se sucedem por causalidade progressiva. Trabalhando com o que Heise (2003) chama de "dialética poética do fragmento", o dramaturgo incita seu público a uma projeção sobre a obra, e essa coparticipação na atribuição de sentido a ela é uma questão política cara a Müller.

[...] a fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento torna a cópia um campo de pesquisa no qual o público pode co-produzir. Não acredito que uma história que tenha "pé e cabeça" (a fábula no sentido clássico) ainda seja fiel à realidade (MÜLLER, 2003, p.34.)

Para Müller, a fragmentação de acontecimentos impossibilita seu encerramento numa significação precisa, já que o processo de criação não fica escondido no espetáculo como produto acabado. O processo criativo não cessa de remeter-se ao espetáculo, que, por sua vez, remete ao processo, que se remete ao espetáculo... O escritor sublinha que há, dessa forma, um processo em andamento que não será encerrado na encenação. O/A espectador/a é colocado/a como cocriador/a. Essa concepção de Müller acerca do texto no teatro remonta a Bertold Brecht, dramaturgo, teórico e encenador que exerceu sobre sua prática artística grande influência, agindo como inspirador, mas também como problematizador. Sánchez afirma que Müller, após uma fase na qual explora as peças de aprendizagem, resquícios da escritura de Brecht, passa a criar materiais textuais que possam transmitir

[...] a inquietação e disfunção sem o recurso ao distanciamento e ao intelecto. Trata-se de romper a clausura do drama: não somente evitar seu enclausuramento na caixa cênica (modelo Ibsen), mas também a montagem fechada que se projeta sobre o público buscando uma resposta predeterminada (modelo épico). O que pretende projetar é um material que não cessa de submeter-se à forma, à própria fragmentação, à própria inquietude. Resta ao público a tarefa de concluir sua configuração ou permanecer no caos das impressões (2002, p.155).

Sánchez acredita que o interesse de Müller pelas peças de aprendizagem de Brecht se dá em função de sua abertura formal. Brecht, com elas, pretendia um exercício revolucionário de dialética, no qual os/as participantes seriam os/as protagonistas de sua própria formação crítica e, conseqüentemente, de sua emancipação. Já Müller, percebe o potencial subversivo da peça de aprendizagem "na displicência dos cuidados formais, na renúncia da autoria do produto final, em troca da conversão da obra em um processo vivo, ao qual o material literário só servia de estímulo" (SÁNCHEZ, p. 156). Müller passa a tratar seus textos como *materiais teatrais*, escritos que deixam grande margem à criação da cena e sua atribuição de sentido pelo/a espectador/a. Para Gatti:

[...] evoca-se aqui o modelo segundo o qual todo participante pode assumir os papéis de autor, diretor e espectador. Como no experimento brechtiano, o rompimento com a divisão de trabalho entre produtores e receptores remete à reconfiguração da vida em sociedade.

Em *Descrição de Imagem*, a visada emancipatória da forma, que aponta para além de um dado estado de coisas, configura-se pela atuação recíproca de imagem e descrição (2013, p. 103).

Como a obra de Müller promove uma ruptura com o drama, *dramaturgia* não é nome que o contemple, e, por isso, Müller chama seus textos de *materiais teatrais* (2003). Trata-se de materiais que se prestam ao teatro, mas que exigem relações com o texto diferentes daquelas promovidas com o drama clássico. "Tudo pode ser material, diz Müller: o bonde ou a filosofia" (BINDENT, 2011, p. 396). Acordos artísticos deverão ser feitos entre encenação, trabalho do/a ator/atriz e material teatral, como com qualquer material que seja mote da encenação. Porém, a saturação, os hiatos e lacunas presentes em Müller questionam de modo radical acordos e escolhas. Às pistas e aos rastros deixados pelo autor, deve-se dar atenção na tentativa de atribuir sentidos possíveis à obra. Consideramos, nesse sentido, *Descrição de Imagem* como um dos materiais mais expressivos no que tange à problematização de sua encenação.

Descrição de Imagem foi escrito por Müller a partir do desenho de uma estudante de arquitetura. Segundo Gatti, "a imagem havia sido esboçada como o retrato de um sonho, uma paisagem onírica composta por poucos elementos" (2013, p. 101). No desenho, havia uma casa, uma mulher, um homem, três pássaros, nuvens, um sol. O desenho foi inspiração para criar outra imagem, que só passou a ganhar sentido para Müller quando por ele foi descrita. Foi o olhar sobre a imagem que a moveu, e suas lacunas permitiram ao escritor projetar-se nela.

Descrever uma imagem também é retocá-la com a escrita. A descrição a traduz em outro medium. Árvore, mulher, homem e casa eram os pontos de apoio do

desenho. Dava para fazer um redemoinho com isso, pois havia os pontos de apoio. A estrutura do texto reside em que uma imagem coloca a outra em questão. A cada vez uma camada apaga a anterior e a perspectiva (óptica/Optiken) muda. No final, o próprio observador é colocado em questão, e assim também quem descreve a imagem (MÜLLER *apud* GATTI, 2013, p. 102).

Imagens de um "além-túmulo" foram criadas: uma mulher ressurgue do mundo dos mortos para caminhar num mundo não menos morto. *Descrição de Imagem*, para Sánchez, surge como uma "explosão verbal e plástica" (2002, p. 157).

Heiner Müller cria no texto uma imagem composta de fragmentos situacionais. Pedacos de narrativa, frações de imagens que se misturam numa lógica circular. "Os elementos surgem e desaparecem à medida que são descritos, ganham forma, e dão lugar a novas imagens, sucessivamente colocadas em questão pela escrita" (GATTI, 2013, p. 102). O texto contém espaços por onde suas forças escapam. No texto, a ação situa-se entre o olhar do descritor/narrador e a imagem estática descrita que, pelo olhar, ganha movimento.

O texto não apresenta diálogo nem ação, mas um encontro dramático entre olhar e imagem. Assim, mais do que um texto auto-reflexivo sobre o teatro *Descrição de Imagem* é uma reflexão sobre o *Teatron*, espaço do público-receptor, ao pé da letra "espaço de contemplação" (RÖHL, 1997, p. 160).

Röhl já havia detectado na obra de Müller um processo desestabilizador na relação entre palco e plateia. Agora, a pesquisadora trata especificamente de *Descrição de Imagem*, reiterando as tensões provocadas entre espectador/a e imagem, sugerindo que haja participação efetiva na atribuição de sentido à cena. Esse *material teatral* também questiona a relação entre texto e encenador/a e texto e ator/atriz. Se para Szondi a "recusa à ação e ao diálogo" é a rejeição da estrutura dramática em si, poderíamos considerar o material *Descrição de Imagem* uma antidramaturgia?

Müller nos dá pistas importantes na nota ao final do texto; começaremos, pois, pelo fim: "o texto descreve uma paisagem vista de além-túmulo. A ação é livre, já que as seqüências são passado, explosão de uma lembrança numa estrutura dramática morta" (1993, p. 158-159)¹⁴⁰. Daremos atenção ao fato de o texto ser uma "estrutura dramática morta", adentrando com cautela nas questões que problematizam o drama enquanto estrutura, ou mesmo naquelas que tentam superá-lo.

¹⁴⁰ A partir de agora, deixaremos de colocar as referências de *Descrição de Imagem* no corpo do texto, no intuito de tornar a leitura mais fluída. Todos os trechos citados referem-se ao livro MÜLLER, Heiner. *Descrição de Imagem*. Tradução Christiane Roehrig e Marcos Renaux. In: *Medeamaterial e outros textos*. São Paulo: Paz e Terra, pp. 153-159, 1993.

Szondi fala-nos do drama moderno¹⁴¹ como uma "forma poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3)" (2001, p. 91). Para Szondi, há uma funcionalização no drama que "geralmente está voltada à elaboração da estrutura causal e final de uma ação unitária" (2001, p. 45). Tal aspecto não se encontra em *Descrição de Imagem*, já que não há causalidade; nem mesmo se pode ter certeza de que o que é descrito realmente aconteceu, pois uma das características do texto é uma especulação sobre a imagem, aquilo que parece ter acontecido. Rastros de relações intersubjetivas são deixados em uma hipotética narrativa. As figuras que aparecem em *Descrição de Imagem* talvez nem possam ser consideradas sujeitos, uma vez que não falam, não possuem desejos, não tomam decisões. O sujeito é nesse texto um esboço; por isso, nem ao menos temos certeza se existiu ou se é fabulação do narrador que se debruça sobre a imagem. Há, de fato, um sujeito do discurso nesse material: aquele que atua como narrador. Ele descreve os fragmentos de imagem de maneira distanciada até se implicar na descrição, dizendo:

[...] quem OU O QUÊ pergunta pela imagem, MORAR NO ESPELHO, o homem com o passo de dança EU, meu túbulo seu rosto, EU a mulher com a ferida no pescoço, à direita e à esquerda nas mãos o pássaro partido, sangue na boca, EU O PÁSSARO, aquele que com a escrita de seu bico mostra ao assassino o caminho da noite, EU a tempestade gelada (MÜLLER, 1993, p. 158-159).

Essa intervenção do narrador na imagem não aparece anteriormente, onde só se encontram imprecisões e possibilidades. Para Gatti, "vê-se aqui que a relação entre sujeito e objeto, entre quem observa ou descreve a imagem observada, é um terreno instável" (2013, p. 115). Nesse momento, aparece um sujeito que, absorvendo em si todas as figuras, questiona a noção de um sujeito delimitado por identidades.

Daí o feitio do texto como dramatização de uma paisagem da consciência, na qual a interrupção, o erro e a não identidade surjam tanto como ameaça de dissolução do sujeito como figuras utópicas perante um contínuo de dominação. A verdadeira teatralidade do texto resultaria dessa dramatização da subjetividade cindida, cujas contradições, fantasias e recordações se autonomizariam como protagonistas de uma cena de violência que destrói o "EU" e a moldura da imagem (GATTI, 2013, p. 116).

O texto, composto por uma frase apenas, distende a própria escrita, que se livra das regras estruturais de uma dramaturgia ao modo clássico e não interrompe a descrição até que ela se esgote. Não há relação dialógica nem conflitos intersubjetivos entre personagens, que, por isso, não podem ser assim chamadas. Se, para Artaud (2006, p. 40), em seu manifesto

¹⁴¹ Peter Szondi afirma que o drama moderno nasce no Renascimento, quando o sujeito se volta para si e para suas relações intersubjetivas, representando "a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis determinar e espelhar" (SZONDI, 2001, p. 29).

sobre *A Encenação e a Metafísica*, "idéias claras são idéias mortas e acabadas", as ideias de Müller estão vivas e em processo. A impressão que permanece é a de uma imagem que segue movente, mesmo quando dela nos afastamos.

De outro modo, se (2001, p. 46), "nas épocas hostis do drama, o dramaturgo torna-se o assassino de suas próprias criaturas", como em Ibsen, cujas personagens, mesmo vivendo no presente, ficam presas ao passado e à sua interioridade, sendo "sepultad[a]s em si mesm[a]s", acreditamos que Müller seria o assassino mais precipitado. *Descrição de Imagem* fala de um passado, sendo a "explosão de uma lembrança". O narrador descreve um possível passado no qual ninguém fala, a não ser aquele que está fora da imagem descrita. Müller assassina suas personagens antes mesmo de elas nascerem. Para Gatti:

Descrição de Imagem prefigura modos de recepção ativados pela leitura cerrada, pelo trânsito entre escrita literária e escrita visual, pela escuta atenta de uma locução cujo ponto de apoio não é necessariamente a identidade de um personagem (2013, p. 118).

O dramaturgo alemão, com suas personagens natimortas, propõe uma leitura da figura humana que tende a nos fazer vê-la dissolvida em seu contexto. Um sujeito que deixa vazar o que de si resta para misturar-se com os acontecimentos, ao mesmo tempo em que se mistura com a história pregressa.

Para adentrarmos nessa questão de uma personagem que tem em sua definição apenas imprecisões, buscamos inspiração em Francis Bacon¹⁴² (1909-1962) e na forma como trata as personagens de suas pinturas. Bacon não pretendia ilustrar personagens em seus quadros, tampouco desenvolver narrativas nas telas que pintava, mas, antes, promover relações de afetos entre a pintura e quem a observa. Ele trata suas personagens como figuras. Para Bacon, "a diferença é que a forma ilustrativa imediatamente lhe diz, através da inteligência, aquilo que ela expressa, enquanto no caso da não ilustrativa, ela primeiro atua nas emoções e depois faz revelações sobre o fato" (in SYLVESTER, 2007, p. 56). Na concepção desse artista plástico, há fatos em seus quadros, mas eles não se sobrepõem às sensações que a figura, em suas relações com o lugar, promove. As figuras assumem a função das personagens, pois, ao invés de estarem ligadas a uma narrativa evidente, sugerem sentidos. Pensando em *Descrição de Imagem*, se Müller foge às significações precisas de uma narrativa dramática, não cria algo mais próximo das figuras de Bacon do que de personagens?

¹⁴² Pintor anglo-irlandês, suas obras são classificadas como figurativas, tendendo para o grotesco.

Encontramos em *Descrição de Imagem* um homem, uma mulher e um pássaro. Entretanto, o texto não dá subsídios para delimitar suas características enquanto personagens, e, por isso, não se podem facilmente determinar seus objetivos: o homem mata a mulher, mas não conseguimos saber por que o faz. E talvez ele mesmo esteja morto. A mulher retorna da morte, mas seus desejos são opacos como seu cabelo. Talvez a cadeira tenha sido palco de um ato sexual, onde a mulher tenha sido fertilizada, mas também pode ter sido o lugar de seu assassinato. Como figuras de um quadro, essas protopersonagens caminham, e desse movimento tentamos inferir relações possíveis.

A partir de nossa leitura do material de Müller, tentamos também caminhar e, nessa atitude, estabelecer nosso território criativo. Tovstonógov (1980, p. 103) acredita que "a dependência do diretor em relação ao autor jamais pode significar uma obediência servil"; sendo assim, pensamos que, aliados a Müller, adentramos em um solo dos mais democráticos da relação entre texto e cena. Sabemos do apreço de Müller pelas questões que cercam a história da Europa e, principalmente, da Alemanha, pelos problemas que circundam as questões utópicas da modernidade e pela crítica ao pensamento moderno. Interessa-nos, sobretudo, as tensões nas quais subjazem as referências históricas que Müller imprime em *Descrição de Imagem*. Como estamos tratando da criação de vida na cena, optamos por dar atenção à temática que problematiza as fronteiras entre vida e morte. Interessou-nos também a circularidade da trajetória da figura da mulher, o que nos remete a uma condição existencial. Para explorar tal questão, buscamos no mito de Sísifo, bem como em um fato da vida ordinária que nos foi contado, elementos para pensarmos o entretempo entre vida e morte.

3.1.1 O retorno dos mortos

É preciso imaginar Sísifo feliz.

Albert Camus

Heiner Müller busca nos clássicos da dramaturgia e literatura ocidental sua maior referência. Procura pelo passado da dramaturgia e faz isso para posicionar-se como homem de seu tempo. Partindo de tragédias gregas e até shakespearianas, o escritor resgata mitos e personagens. Recortando-os de suas narrativas originais, como destaca a atriz e diretora de

teatro Irene Brietzske¹⁴³ (1944-), Müller reescreve as histórias que considera relevantes à contemporaneidade e também ao porvir.

O teatro de Heiner Müller é o do fim do milênio. Apocalíptico, arrasador, aniquilador. Ele toma por empréstimo personagens do passado da cultura ocidental e os expõe à luminosidade crua e cáustica do presente e do futuro. Acredita que nossa sociedade sofre de um defeito de canalização e afirma que uma das funções da arte hoje é a reciclagem dos mortos (BRIETZSKE, 1994, p. 10).

Essa reciclagem dos mortos em *Descrição de imagem* adquire um sentido mais profundo, pois, além de resgatar obras da cultura ocidental e oriental (os mortos de Müller), cria a figura de uma mulher ressuscitada que retorna para relacionar-se com a vida. A didascália que se encontra ao final do material teatral afirma que

DESCRIÇÃO DE IMAGEM pode ser lida como um retoque em ALCESTE, que cita a peça nō KUMASAKA, o 11. canto da ODISSÉIA, os PÁSSAROS de Hitchcock e A TEMPESTADE de Shakespeare. O texto descreve uma paisagem vista de além-túmulo. A ação é livre, já que as seqüências são passado, explosão de uma lembrança numa estrutura dramática morta (MÜLLER, 1993, p.159).

Aquilo que é metáfora para o conjunto de sua obra – a ressurreição de mortos da literatura universal –, no fragmento *Descrição de Imagem*, ocorre *ipsis litteris*. Para Gatti, "*Descrição de Imagem* retoma tal visão da história como repetição do eterno conflito entre vivos e mortos" (2013, p. 110). Estabelecendo um necessário recorte ao explorar esse texto, escolhemos o canto 11º da *Odisseia*, uma vez que as referências nele encontradas nos remetem aos afetos que mais nos interessam nesse material. Pensaremos, agora, nessas referências.

A *Odisseia*, poema épico de Homero (séc. VIII a.c), narra a luta de Ulisses para retornar a Ítaca, sua terra, depois de finda a guerra de Tróia. Inúmeros outros mitos somam-se à trajetória desse herói (HOMERO, 2014). No 11º *Canto*¹⁴⁴, referenciado por Müller, Ulisses desce ao mundo dos mortos e retorna com informações de Tirésias à deusa Circe. Nessa incursão, Ulisses encontra Sísifo, já no mundo dos mortos, em sua labuta de absurda circularidade, o que nos remete à circularidade da trajetória da figura da mulher de

¹⁴³ Atriz e diretora gaúcha, criadora do grupo Teatro Vivo, com o qual encenou diversos textos de Bertolt Brecht e de autores/as nacionais contemporâneos/as.

¹⁴⁴ De acordo com este Canto, Ulisses, depois de longa travessia, chega à ilha de Eeia, onde morava a deusa Circe. A fim de explorar a ilha, companheiros de Ulisses encontram o solar de Circe e por ela são recebidos. A deusa enfeitiça-os, fazendo-os esquecer-se de sua terra e mantendo-os aprisionados. Avisado por Euríloco, o único dos homens a recusar o convite da deusa, Ulisses decide resgatar seus companheiros antes de partir. Hermes orienta-o quanto à empreitada de enfrentar Circe e dá-lhe uma erva que neutraliza sua droga. Após ser recebido, imune ao veneno, Ulisses consegue negociar a vida de seus homens com Circe. Conforme o acordo, eles permaneceriam na ilha por um ano. Após o período, novo trato é firmado: Circe deixá-los-ia partir se Ulisses descesse ao Hades para ouvir os conselhos de Tirésias e, ao retornar, contasse-lhe o que havia escutado. Ulisses retorna do mundo dos mortos e cumpre sua missão.

Descrição de Imagem. Também nos remete a essa figura o fato de Sísifo estar no mundo subterrâneo depois de já ter sido morto e ressuscitado em uma das narrativas possíveis de seu mito. Sísifo e Ulisses serão referências para perseguirmos a composição da figura da mulher em *Descrição de Imagem*. Ulisses narra:

E, sim, vi Sísifo com seu duro sofrimento, carregando pedra portentosa com as duas mãos. Ele, apoiando-se nas mãos e nos pés, empurrava a pedra morro acima; mas quando ia lançá-la por sobre o cume, Crátaiis a revolvía; então de volta ao solo, rolava a rocha aviltante. Mas ele de novo empurrava, retesando-se, suor escorria dos membros, e poeira lançava-se da cabeça (HOMERO, 2014, p. 345).

Ulisses observa Sísifo em sua luta de rolar uma grande pedra até o alto de um morro e, chegando lá, vê-la despencar morro abaixo. A tarefa retorna ao início, com Sísifo descendo o monte para novamente empurrá-la e vê-la descer. O que implica essa trajetória de Sísifo? O que significaria viver sob o signo de uma repetição eterna? Para Albert Camus, trata-se de uma condição absurda. O filósofo esclarece que diferentes visões¹⁴⁵ permeiam o mito de Sísifo como "o trabalhador inútil dos infernos" (1989, p. 141). Ele lembra que, numa das narrativas possíveis para esse mito, Sísifo foi leviano com os deuses, pois

Espalhou os segredos deles. Egina, filha de Asopo, foi raptada por Júpiter. O pai, abalado por esse desaparecimento, se queixou a Sísifo. Este, que tomara conhecimento do rapto, ofereceu a Asopo orientá-lo a respeito, com a condição de que fornecesse água à cidadela de Corinto. Às cóleras celestes ele preferiu a bênção da água. Foi punido por isso nos infernos (CAMUS, 1989, p.141).

A história conta que Sísifo, sabendo do rapto de Egina, delata Júpiter a Asopo, que, sendo o deus dos rios, aceita trocar água por suas informações e orientações. Porém, Júpiter descobre sua barganha e condena-o ao trabalho "inútil e sem esperança", na concepção dos deuses, e, conforme Camus, a "punição mais terrível" (1989, p. 141). Entretanto, "Homero nos conta ainda que Sísifo acorrentara a Morte. Plutão não pôde tolerar o espetáculo de seu império deserto e silencioso. Despachou o deus da guerra, que libertou a Morte das mãos de seu vencedor" (1989, p. 142). O mito ainda ganha a versão de que Sísifo, perto de sua própria morte, teria posto à prova o amor de sua esposa, pedindo-lhe que não o sepultasse, e sim, jogasse seu corpo em praça pública. Ela obedece. Sísifo quis retornar do mundo dos mortos para vingar-se, tendo a permissão de Plutão "para voltar à terra e castigar a mulher. Mas, quando ele de novo pôde rever a face deste mundo, provar a água e o sol, as pedras aquecidas e o mar, não quis mais retornar à escuridão infernal" (1989, p. 142). Avisos dos deuses foram-lhe dados, mas Sísifo não deu atenção ao chamado divino e seguiu no mundo

¹⁴⁵ Necessário é dizer que a *Ilíada* e a *Odisseia* são poemas épicos escritos por Homero a partir da tradição oral grega. Logo, os mitos que aparecem nessas obras percorrem o imaginário de um povo durante séculos e não se restringem à forma que Homero lhes deu no século VIII a.C.

dos vivos por anos até Mercúrio (Hermes) ser incumbido de resgatá-lo e levá-lo ao inferno para que cumprisse a tarefa decretada.

Pela perspectiva de Camus, Sísifo é o herói da condição absurda e, por isso, um mito pertinente para se pensar a condição humana num contexto em que a vida já é responsabilidade do sujeito e não mais de um destino divino. O ser humano, diante de sua condição, estranha-se e estranha o mundo. Não há saída, a não ser mergulhar e aceitar o absurdo de sua condição, tirando dela alguma potência.

... ele (o absurdo) brota da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, entre uma ação e o mundo que o ultrapassa. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não está nem num nem noutro dos elementos comparados: nasce de sua confrontação (CAMUS, 1989, p. 49).

O mundo é um desconforto diante da inumanidade e do automatismo das ações humanas diante da vida. Esse divórcio entre o sujeito e sua vida é o sentimento da absurdidade, para Camus. O sujeito está sozinho, e a ordem do mundo está posta. Ele é um estrangeiro, e seu exílio é desprovido de nostalgia. Ele é Sísifo, e sua tarefa repetida *ad infinitum* é forma de afirmar-se frente à vida, um aceite e uma resistência. A consciência de sua condição é o que de Sísifo interessa a Camus. No momento em que, depois de rolar a pedra até o cimo, Sísifo a observa descer até o sopé, "ele é superior ao seu destino. É mais forte que seu rochedo", porque é consciente de sua condição.

Se esse mito é trágico, é que seu herói é consciente. Onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo sustentasse a esperança de ser bem-sucedido? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas e esse destino não é menos absurdo. Mas ele só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua condição miserável: é nela que ele pensa enquanto desce. A lucidez que devia produzir seu tormento consome, com a mesma força, sua vitória. Não existe destino que não se supere pelo desprezo (CAMUS, 1989, p.143).

Para Camus, a Sísifo seu destino pertence; ao ser humano, uma atitude afirmativa lhe cabe. O destino é responsabilidade do sujeito. A vida é a vida que lhe cabe, e "a própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz" (1989, p. 145). Sísifo é aquele que, sabendo o porquê de sua punição, se mantém firme. Questionamo-nos se a mulher de *Descrição de Imagem* não estaria, de modo semelhante, tentando manter-se em pé, caminhando mesmo depois de morta. Não seria uma afirmação da vida que resiste à morte em um contexto pós-apocalíptico? O que fazer, pois, com o que resta depois que os outros se vão? O que farão com aquilo que deixarmos ao mundo?

3.1.2 Breve aliança de afetos

Stanislávski (1986) percebe, na vida, os princípios orgânicos que pautam seu sistema. Entende que a vida é material criativo para o/a artista e aconselha-o/a a observá-la atentamente para dela extrair vivências que possam dar suporte às suas criações. Tentaremos agora seguir a proposição de Stanislávski ao remetermo-nos à vida e, procurando por suas potências, buscarmos conectá-las ao processo artístico que realizamos nesta pesquisa. Para Tovstonógov, "a tarefa primordial do diretor é o estudo constante e cotidiano da vida [...] Não só tem que aprender a perceber os acontecimentos, mas deve ter a capacidade de poder compará-los para descobrir as molas propulsoras do comportamento humano" (1980, p. 89). Aqui realizo, como encenadora e pedagoga, a tentativa de estabelecer uma comunicação entre a vida e a arte, agenciando as referências de *Descrição de Imagem* a um fato relacionado à vida corriqueira, e volto a usar minha voz particular.

A figura da mulher de *Descrição de Imagem* remete-me a dessemelhanças com uma vizinha, não minha, mas de um amigo. Há qualquer coisa que as conecta, que agencia as ações de uma com as de outra. Uma semelhança daquilo que delas sobra e se mistura ao mundo; daquilo que delas vaza e escapa à simples comparação. Na narrativa de meu amigo, encontro Dona Querência¹⁴⁶, senhora de idade avançada que consegue fazer da morte o acontecimento maior de sua vida, aquilo mesmo que a move. Curioso é que Dona Querência chega a assumir o maior desamparo que a vida lhe trouxe: não estar viva, quando morta, para velar a si mesma e ver-se sendo acomodada na tão sonhada cama subterrânea. Dona Querência não perde um único ritual fúnebre; onde há um corpo morto, lá ela está. Seria a tentativa de ensaiar um espetáculo do qual, já sabe ela, não participará? Ou seria um mero, mas precioso sucedâneo: não podendo velar-se, vela outros/as?

Imagino que Dona Querência tenha boletos mensais que pagam por seu túmulo e a lembram de que não haverá preocupações quando de sua morte, não porque já estará morta e tanto importará qualquer problema, mas porque seu túmulo já estará quitado, assegurando-lhe o quase pleno gozo do não existir. Quase pleno porque a plenitude mesmo, para ela, seria poder sofrer pelo fim de sua existência. Verificando com meu amigo, soube que seu lote no cemitério já tem as instalações necessárias ao seu descanso eterno. Seu túmulo é visitado mensalmente e limpo por aquela que um dia ainda o habitará, e pensaria ela se pudesse: "até que enfim chegou o dia!". Caso ocorra uma eventualidade trágica em que Dona Querência

¹⁴⁶ Manterei nesta narrativa os nomes fictícios Querência e Pago, a fim de preservar a imagem dos sujeitos que inspiram esta relação de afetos entre uma ficção, a de Müller, e um fato da vida, a dessas pessoas.

morra sem perceber ou sem ter tempo de organizar o evento de sua morte, sua residência além-vida já estaria limpa.

Dona Querência é casada, e é curioso saber que seu marido, sempre que moribundo, é antecipadamente jogado lá no fim de sua vida. Dona Querência parece usar a figura de Seu Pago, já morto algumas vezes, como forma de ensaiar o momento mais precioso de sua própria existência: o dia em que dela não mais fará parte.

Dona Querência inventa para si acontecimentos funestos, narrando-os como se fossem reais. Ela mata Seu Pago por conta de qualquer enxaqueca ou dor nos joelhos. Suas pequenas narrativas tomam dimensões espetaculares. Ela não só faz seus vizinhos terem certeza da veracidade de sua fábula, como acredita no que fala. Se ela diz que seu marido está morrendo, todos acreditam, e Seu Pago morre um tanto a cada afirmativa de seu fim. Seu Pago morre nas fábulas de Dona Querência, mas renasce toda vez que alguém constata sua situação de ainda vida.

Há decepção em Dona Querência quando alguém desfaz a morte de seu marido, mas, ao mesmo tempo, há esperança de que, da próxima vez, ele poderá morrer realmente, quando ela teria a possibilidade de mais um ensaio geral de sua morte, com todos os elementos necessários à apresentação do espetáculo. Quiçá fosse leviano admitir perversidade nisso. É condição existencial e, por isso, deve ter uma concessão aos assassinatos cometidos por Dona Querência. O que pode a morte de seu marido à Dona Querência? O que a morte de outros/as lhe dá? A condição de Dona Querência é miserável, já que, quando morta, não aproveitará o acontecimento, não se verá no caixão com o rosto sereno de quem é inocente. Como não chorar no próprio enterro e lamuriar pelo próprio fim? Como me disse seu vizinho, meu amigo, "a maior tristeza da velha mulher é não poder participar de seu próprio enterro". Para ela, o cidadão deveria ter o direito de enterrar-se e dar-se o adeus mais sincero, preciso e solitário possível.

Poderíamos dizer que a vida de Dona Querência, como a da Mulher do texto de Heiner Müller, se desdobra em acontecimentos que se comunicam com o universo do além-vida, colocando a própria vida como algo ligado ao além-morte? Se sim, neste caso, Dona Querência não pode agir tal qual a Mulher de *Descrição de Imagem*, que retorna para reduzir sua morte a um evento cotidiano. Dona Querência tem de lidar com seu maior fracasso existencial: o além-vida é um aquém-túmulo, uma antessala como a de Franz Kafka¹⁴⁷ (1883-1924), que nela espera um dia pertencer à vida e ao mundo. Na antessala de Dona

¹⁴⁷ Escritor tcheco de língua alemã, segundo Günter Anders. Considera-se que está entre os/as maiores escritores/as do século XX.

Querência, ela espera o dia em que pertencerá ao mundo subterrâneo, mas, ao mesmo tempo, espera saber-se e ver-se morta. Condenada à espera do irrealizável, Dona Querência segue ensaiando um espetáculo a que não poderá assistir, mesmo que, para isso, pague o ingresso.

Tendemos a ver nessa história elementos que nos remetem à figura da mulher de *Descrição de Imagem* e entendemos a importância de promover relações entre fatos observados na vida ordinária, nossas referências como artistas e sujeitos, em um processo de criação teatral.

3.2 ENFRENTANDO *DESCRIÇÃO DE IMAGEM* A PARTIR DA ANÁLISE ATIVA

Os princípios de Stanislávski se encontram em movimento contínuo, em constante desenvolvimento, e exigem de nós um grande esforço criativo para poder redescobri-los por si mesmo sempre que nos aventuramos em uma nova jornada.

Gueórgui Tovstonógov

A Análise Ativa, sendo uma análise que aborda o material textual pela ação na prática dos *études*, pode explorar os mais distintos textos, dos mais diferentes estilos e estruturas. Sabemos que Stanislávski (in JIMÉNEZ, 1990) praticava *études* sem material textual de apoio e que Tovstonógov, de outro modo, chegava a trabalhar com notícias de jornal e poesia em seus exercícios pedagógicos e de formação. Com D'Agostini, explorávamos poesias, contos, músicas, fábulas.

As questões estéticas podem ser as mais diversas, sendo uma escolha dada *a priori* ou resultado do próprio processo. Tovstonógov sugere que se tenha cautela ao afirmar que em processos de encenação se está trabalhando com a Análise Ativa, salientando: "pessoalmente não estou preparado para dizer que trabalho conforme o Método da Análise Ativa. Somente posso garantir que tento aproximar-me dela e descobri-la em meu trabalho prático" (1980, p. 388). Trabalhar com o Sistema de Stanislávski implica criar uma maneira de proceder com seus princípios, mexendo em suas *placas* pela particular abordagem do/a artista, pois "cada um de nós tem a obrigação de lutar para cumprir o legado fundamental de Stanislávski: criar nosso próprio método partindo de seus ensinamentos" (TOVSTONÓGOV, 1980, p. 76). Isso posto, explicamos que o intuito aqui foi o de movimentar as forças que o Sistema possui e, a partir disso, criar estratégias metodológicas na montagem de um espetáculo que pudesse ser honesto com o legado de Stanislávski, com nossas proposições artísticas, mas também com as proposições de Müller em *Descrição de Imagem*.

No processo pedagógico, criativo e investigativo da montagem de *O Homem, a*

Mulher, o Pássaro e a chave, procedimentos que partiam do **universo inicial** e da **principal circunstância proposta** do material *Descrição de Imagem* foram privilegiados na tentativa de respeitar as particularidades da obra de Müller. Propusemo-nos a acessar as ações desse texto e construir, na prática, **acontecimentos** a partir de *études*. O **tema** e a **ideia** do autor foram investigados durante o processo criativo, fornecendo elementos ao direcionamento do material que era criado pelos/as atores/atrizes. Para Müller: "a literatura está aí para oferecer resistência ao teatro. Um texto só é interessante ou produtivo para o teatro quando ele não pode ser feito do modo como o teatro é concebido" (*apud* GATTI, 2013, p. 102). Assim como dificulta a encenação de seus textos, Müller dificulta sua análise.

Explorando a escrita mülleriana com a Análise Ativa, descobrimos camadas importantes do texto: imagens, sensações, ações e a circularidade da **linha transversal de ação**. Como se trata da descrição de uma imagem, por imagens decidimos proceder e extraímos desse material duas importantes composições para nos guiar na criação do espetáculo, que se referem aos dois elementos elencados da Análise Ativa na criação:

1. A imagem de uma "paisagem vista de além-túmulo", como síntese do **universo inicial** do texto de destruição, violência, artificialidade e incerteza.
2. A imagem de uma "mulher ressurreta", como modo de aproximação da **principal circunstância proposta**.

Para D'Agostini, como já posto, o universo inicial "é caracterizado pela soma de todas as circunstâncias que compõem esse contexto sob os aspectos filosóficos, culturais, políticos, sociais, econômicos e pessoais" (2007, p. 204). Pela concepção de D'Agostini e de seu mestre, Tovstonógov, o universo inicial faz parte do grande círculo de circunstâncias.

O universo inicial, esse cenário que Gatti (2013, p. 102) chama de "uma paisagem pós-apocalíptica, um eterno conflito entre vivos e mortos", orientou-nos na compreensão das circunstâncias implícitas no material de Müller. As figuras no texto movem-se por forças, relacionando-se por referências de vida e de morte, por um passado recente, pela suposta repetição de acontecimentos apresentados em fragmentos que se justapõem.

Em *Descrição de Imagem* (MÜLLER, 1993), encontramos uma paisagem plana e desértica, algo "entre estepe e savana". Um céu azul onde nuvens flutuam "como que unidas por esqueletos de arame" é descrito já no início do texto, dando a impressão de certa artificialidade, pois suas nuvens parecem falsas, já que podem ser "um animal de borracha de um parque de diversões" ou um "pedaço da Antártida em seu vôo de regresso". A artificialidade da paisagem é corroborada pela árvore, que é "mais produto industrial que manual, provavelmente de concreto". Sobre o sol, não se pode inferir que ele exista ou se é

um foco de luz qualquer. A artificialidade do ambiente é sugerida quando a narração indica que, junto das (provavelmente) falsas nuvens, há uma tabuleta com a "tirânica inscrição CÉU". A paisagem fica definida como algo construído, e não naturalmente estabelecido, mas a inscrição CÉU, com letras maiúsculas, pode estar anunciando que o "além-túmulo" se configura como a própria paisagem.

A inscrição CÉU talvez seja tirânica porque localiza com precisão um lugar que não pode ser localizado a não ser como metáfora da vida após a morte. Ainda pode ser tirânica porque situa precisamente o suposto lugar para o qual alguns vivos irão depois de sua morte: o Céu é somente para os escolhidos. Poderíamos pensar que Müller estaria colocando o problema das religiões e suas implicações para a autonomia do sujeito? Estaria criticando a religião como forma exploratória de cerceamento das liberdades individuais e como modo de suplantar o pensamento crítico?

O universo do texto passa a ganhar outros sentidos quando aparece a figura de uma mulher ferida e com roupas deterioradas, "ponto a partir do qual a descrição passa a operar em registro temporal e fabulador" (GATTI, 2013, p. 106). Descobrimos nessa passagem que a mulher foi agredida e, em seguida, infere-se seu anterior assassinato.

[...] o golpe, empurrão, estocada aconteceu, o tiro disparado, a ferida não sangra mais... um anjo dos roedores, os maxilares moem cadáveres de palavras e detritos de fala, a manga esquerda do casaco dependurada em farrapos como após um acidente ou agressão de algo dilacerante, animal ou máquina, curioso que o braço não foi ferido, ou as manchas marrom na manga são sangue coagulado, o gesto da mão direita de dedos longos vale uma dor no ombro esquerdo, o braço tão solto dependurado na manga, porque ele está quebrado, ou uma ferida na carne o paralisou... (MÜLLER, 1993, p. 154).

Esse universo é também de violência e agressão. O texto desenvolve sua narrativa, e descobrimos o suposto assassino da mulher, mas não se pode ter certeza se foi um homicídio ou "um ato sexual selvagem, ou os dois em um". Pensamos que o sexo e a fertilidade, já que a mulher talvez esteja "grávida da tempestade", possam ser elementos que corroboram o desejo de a vida afirmar-se.

O homem pode ser também apenas "um morto a trabalho", e na narrativa surge uma questão: "qual será seu trabalho, abstraindo o homicídio talvez diário da mulher talvez diariamente ressurreta"? Se sua tarefa for assassinar a mulher toda vez que ressurreta, podemos pensar em uma jornada sisífrica às duas figuras. Sempre que ressuscitada, a mulher seria levada ao subterrâneo pelo homem, uma vez que ele a mata. O homem cumprira um papel parecido com o de Mercúrio, que resgata Sísifo da vida e o reconduz à morte. Uma rotina considerada como um "trabalho inútil", repetido desde sempre. Se assim for, também

ele pode ser relacionado a Sísifo, que recebe sua inútil tarefa de rolar a pedra ao morro e vê-la descer, tendo que reiniciar sua jornada malditamente circular, o maior castigo dos deuses gregos.

Dado esse universo, entendemos que a principal circunstância proposta (PCP), que inicia a narrativa a ser desenvolvida, ocorre com o retorno da mulher do mundo dos mortos, compreendido como a "profundez dos cemitérios", para novamente relacionar-se com as outras figuras que fazem parte da narrativa. É esse fato o elemento mais forte apresentado, capaz de (re)colocar as forças da narrativa em movimento.

A ressurreição cria problemas ao universo inicial, uma vez que se trata de uma mulher que, morta pela violência existente nesse universo, retorna para afirmar a vida. Parece haver, na linha de ação da mulher, uma forte resistência em aceitar sua vida possível depois de morta, uma vida no "mundo subterrâneo", pois insiste em permanecer no lugar onde a vida se faz viva, mesmo que num contexto de destruição. Sem a circunstância da ressurreição, a narrativa não se desenrolaria; o assassinato não se repetiria, uma vez que a mulher não pode ser novamente morta se, primeiro, não for ressuscitada.

As circunstâncias apresentadas que caracterizam o mundo existente em *Descrição de Imagem* criam, em nossa leitura, um universo de artificialidade, incertezas, violência e destruição em que a condição humana é problematizada como uma condição absurda de trajetórias circulares. Há um deslocamento do sentido da vida após a morte apoiado na transcendência para um sentido imanente de vida, desconsiderando um pós-morte. A morte encarada como etapa da vida denota um sentido de vida que prescindir de uma vida espiritual após a morte física. O aceite da absurdidade dessas circunstâncias poderia fazer do sujeito um sujeito emancipado que não precisaria depositar expectativas de existência no além-morte.

Notamos que há uma importante circunstância no início do texto, para a qual nos voltaremos agora. Ela é anterior à ressurreição. Trata-se do assassinato da mulher, sem o qual não seria possível seu retorno da morte. A imagem do assassinato parece ser trazida ao texto pela memória da mulher, que não cessa de fitar o chão "como se não pudesse esquecer uma imagem". O assassinato apresenta-se como uma importante circunstância proposta do universo de violência que aparece de vez em quando para que não nos esqueçamos do universo de destruição e violência no qual estão inseridas as figuras. "A repetição cai no vazio", o que pode levar-nos ao encontro de uma situação que se repete sem criar sentido para tanto.

O narrador (seria Müller) descreve a imagem de maneira comprometida, pois projeta seu olhar. Porém, seu olhar não pretende encerrar a narrativa, mas antes abrir espaços para que sentidos possam emergir. O que Müller pretende apresentando tal dramaturgia? Qual é, pois, seu projeto autoral com *Descrição de Imagem*? Müller cria uma imagem sua ao descrever o desenho e o faz por fragmentos de história que se relacionam por sobreposição, acoplamento, deixando hiatos, criando afetos de vida e morte. Com isso, Müller propõe para o/a diretor/a e ator/atriz que se debrucem sobre a obra, projetando-lhe possíveis sentidos. Trata-se de uma proposta de forte participação na (re)construção do texto pela encenação.

Müller desafia seu público, mas sua proposta desestabilizadora é primeiramente para a encenação e atuação. Falando acerca de seu processo criativo, o autor afirma: "em *Descrição de Imagem* trata-se do seguinte: qualquer um consegue fazer aquilo, de um modo mais ou menos bom e cada um de uma maneira diferente. A arte mais avançada é a mais democrática" (MÜLLER *apud* GATTI, 2013, p. 103). A questão que nos parece cara a esse autor é a dos meios cênicos usados para plasmar o texto no palco. D'Agostini explica que:

[...] a transposição do texto literário para o texto teatral requer uma adaptação coerente ao Sistema do espetáculo, que consiste no nascimento interligado e interordenado do projeto artístico da obra do autor expresso através do superobjetivo do espetáculo (2013, p. 1).

Independentemente de propostas estéticas, a encenação de um texto deve levar em conta o projeto autoral que atravessa o material escrito, aliando a esse objetivo as proposições artísticas da encenação. Na pesquisa realizada aqui, a adaptação cênica considerou o projeto de Müller com o texto *Descrição de Imagem* como um desafio extremo à encenação e à atuação: nossa emancipação criativa na encenação de seu material textual, o que requer a apropriação desse material e sua recriação na cena. "Pode causar estranheza que Müller defenda um de seus trabalhos mais herméticos pelo caráter democrático da forma" (GATTI, 2013, p. 103). Ao mesmo tempo em que *Descrição de Imagem* pode parecer uma armadilha à encenação por apresentar uma estrutura à primeira vista avessa à cena, é talvez um dos materiais que conferem maior liberdade criativa à encenação. Trata-se de uma obra que possibilita uma margem significativa de liberdade na sua criação, o que implica o esforço em situar cenicamente o material teatral dado.

O tema de *Descrição de Imagem* é aqui compreendido como as relações circulares (sisíficas) que permeiam vida e morte e que, na repetição de ações, carecem de sentido. Trata-se de relações que atravessam a vida e a morte, equivocando a delimitação entre as

duas dimensões e sem que se apresentem soluções. A ressurreição da mulher torna opaca as fronteiras que deveriam definir onde uma dimensão acaba e onde a outra começa.

O acontecimento final que, diz D'Agostini, "abrange a solução ou não do conflito" (2007, p. 50) ocorre com a projeção do descritor no texto e sua eventual participação na descrição; o "EU" (em maiúscula) aparece assumindo que a atribuição de sentido, nesse caso, tem caráter particular.

EU, meu túmulo seu rosto, EU a mulher com a ferida no pescoço, à direita e à esquerda nas mãos o pássaro partido, sangue na boca, EU O PÁSSARO, aquele que com a escrita de seu bico mostra ao assassino o caminho da noite, EU a tempestade gelada (MÜLLER, 1993, p. 154).

Há, nesta última parte do texto, sentenças afirmativas que o tiram do campo das possibilidades e implicam um sujeito que se assume como tal. Heise, entrevistando Müller, lhe diz que há uma diferença entre ele e Brecht quando afirma: "você se coloca em cena diante do público. Você se expõe mais diretamente, você se protege menos" (1996, p. 115). Para Heise, Müller transforma-se no objeto de sua própria produção.

O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave é a proposta de transformação de imagens em acontecimentos construídos a partir de elementos da Análise Ativa de *Descrição de Imagem*. O material de Müller passou por um processo de ressignificação e reescritura, criando um tríptico, sendo a composição: *Descrição de Imagem – O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave* e a atribuição de sentidos pelo público.

3.2.1 Os elementos da Análise Ativa na prática do *étude*

Em suas últimas proposições¹⁴⁸, como já dito, Stanislávski unifica os elementos do Sistema, explorados exaustivamente em diferentes fases de sua trajetória, nos Métodos da Análise Ativa e das Ações Físicas. Stanislávski, explica Jimenez, passa nesse período a propor aos/às atores/atrizes, antes mesmo de discutir e aprofundar-se na leitura do texto, que se parta imediatamente à cena, realizando o primeiro ensaio da peça e usando para isso os princípios do Sistema. Stanislávski

[...] primeiro contava sem muitos detalhes o conteúdo do primeiro episódio e logo dizia aos atores-alunos que o atuassem através das ações físicas. Até que se pudesse pouco a pouco ir aprofundando as circunstâncias propostas e enriquecendo o conhecimento da obra (in JIMENEZ, 1990, p. 243).

¹⁴⁸ Mais precisamente nas experimentações com atores/atrizes-cantores/as do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, no período que se estende de 1935 a 1938, ano de falecimento de Stanislávski, quando o Estúdio passa a ser dirigido por Mikhail Kédrov (1894-1972).

Com a Análise Ativa, pode-se ter uma abordagem do material textual, já que é analisada sua ação em todos os pormenores, em todas as suas unidades, encontrando ações físicas para o/a ator/atriz. Conforme D'Agostini, "a investigação da ação do texto pelo Método da Análise Ativa possibilita ao diretor introduzir o ator direta e imediatamente na atividade produtiva com seu corpo e sua mente, colocando-o como parte fundamental do processo criativo" (2007, p. 23). Depois do exercício analítico pela instância da encenação, é necessário implicar o/a ator/atriz na criação da cena, colocá-lo/a como motor da criação, estimulando o engendrar de um pensamento ativo.

Stanislávski afirma por essa prática ser "possível também atuar uma obra não escrita" (in JIMÉNEZ, 1990, p. 243). Partindo desse pressuposto, propusemos levar adiante um processo experimental de encenação de uma obra escrita, mas que precisou ser reescrita na cena. *Descrição de Imagem* tornou-se duas imagens que de início pautaram toda a articulação entre texto e cena, sendo outras circunstâncias agregadas ao trabalho da atuação depois de um esboço da estrutura do espetáculo já ter-se firmado. Sem diálogos, sem ações ou acontecimentos indicados, inicialmente os/as atores/atrizes tiveram que lidar com o desafio de criar ações e acontecimentos (mas não diálogos) a partir das imagens que agiram como sínteses do universo inicial e da PCP.

O importante foi perceber as potencialidades da cena e conduzir o jogo numa direção que considerávamos coerente com o material de Müller. Das relações que os/as atores/atrizes criavam, a partir do exercício imaginativo do "se" mágico nas circunstâncias propostas, procurava fomentá-las pela sugestão de ações e tarefas possíveis, preocupando-me em sugerir, mais que orientar. Como Stanislávski aconselha definir a tarefa "indubitavelmente com um verbo" (1986a, p. 178), foi proposto aos/às atores/atrizes trabalhar com os verbos: reconhecer, acusar e constatar. Entretanto, percebemos que nem sempre a dimensão orgânica da ação é alcançada, mesmo que o grupo sempre tenha lutado para a conquista de sua vida na cena.

A intenção foi seguir uma lógica de ação que se aliasse à lógica de Müller em *Descrição de Imagem*, apresentar imagens em movimento que pudessem ser núcleos de desenvolvimento de conflitos, sem, no entanto, desenvolvê-los progressivamente até seu desenlace.

3.3 CIRCUNSTÂNCIAS PRESSUPOSTAS E CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS

As circunstâncias propostas foram pensadas por Stanislávski a partir de um aforismo de Alexandre Pushkin¹⁴⁹ (1799-1837) acerca do papel do/a escritor/a com relação ao drama popular. A partir disso, o pedagogo elabora um dos elementos mais relevantes do Sistema, propondo ao/à ator/atriz um trabalho que alia ficção com questões próprias de sua humanidade na relação com o presente espaço-temporal da realização da obra. As circunstâncias, que podem também ser entendidas como dadas, porque são oferecidas, abrem caminhos para o/a ator/atriz compreender a personagem como algo a ser criado e não apenas ilustrado na cena.

D'Agostini traduz o aforismo de Pushkin, usado por Stanislávski, como: "sinceridade das paixões, sentimentos verossímeis em circunstâncias supostas: eis o que exige nosso espírito de autor dramático" (2007, p. 33). A encenadora-pedagoga complementa que, na prática, Stanislávski "afirmou a expressão 'circunstâncias dadas', pois elas são propostas na obra pelo autor, enquanto que o diretor e o ator as aceitam como uma máxima para a criação" (2007, p. 33-34). É preciso entender que, aqui, também podemos aplicar os sinônimos *propostas*, *oferecidas* e *doadas* para facilitar o entendimento do termo *dada*, distanciando-o do entendimento como *determinada*, *estabelecida de uma vez para sempre*¹⁵⁰.

Jorge Saura¹⁵¹, em sua tradução do russo para o espanhol do livro *El Último Stanislavski*, de Knébel, traduz o aforismo de Pushkin (e aqui traduzimos para o português) como: "sinceridade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos em circunstâncias supostas é o que exige nossa sabedoria de dramaturgo" (KNÉBEL, 2005, p. 29). Entretanto, Knébel também lembra que "este aforismo de Pushkin foi convertido por Stanislávski na base de seu Sistema, mudando a palavra 'supostas' por 'dadas'. Para a arte dramática, para a arte do ator, as circunstâncias não se supõem, mas são dadas" (2005, p. 29). É importante considerar que há uma diferença entre as circunstâncias para o/a autor/a e para o/a ator/atriz e que Stanislávski faz um esforço para afirmar a especificidade da arte da atuação. Na

¹⁴⁹ Romancista e poeta russo, considerado por muitos críticos como o fundador da moderna literatura russa.

¹⁵⁰ Ao estudarmos os termos usados por Stanislávski no russo e verificar o significado da palavra que define a relação do/a autor/a com as circunstâncias (*predpolagaemykh/ предполагаемых*) e do/a ator/atriz (*predlagaemye/ предлагаемые*), entendemos que as traduções são mais bem colocadas como *pressupostas* para o/a autor/a e *propostas* para o/a ator/atriz. Na investigação, conseguimos perceber que, quando se traduz para o espanhol e para o português *predlagaemye* como *dadas*, pode haver o entendimento de que as circunstâncias são *estabelecidas*, *determinadas*, e não *doadas*, *oferecidas*, *propostas*, como no significado da palavra russa.

¹⁵¹ Pesquisador espanhol, especialista em Stanislávski, traduziu diversas obras do mestre russo para o espanhol.

instância da atuação, devem-se encarar as circunstâncias como algo proposto, dado, oferecido, doado, que deve ser aceito e assumido.

Pensando como agimos em relação às circunstâncias na vida, já que Stanislávski a ela se remetia para pensar seu Sistema, percebemos que circunstâncias são propostas e temos a possibilidade de aceitá-las ou não. Se não as aceitamos, haverá outras circunstâncias propostas pela vida a serem avaliadas. Se as aceitamos, estaremos tomando-as como algo que nos é oferecido como proposição e a partir disso agiremos caminhando em direção a uma finalidade. Se Stanislávski diferencia a relação das circunstâncias para o/a ator/atriz, não estaria sugerindo que em cena deva ocorrer o mesmo que na vida, sendo o aceite das circunstâncias a condição para se agir com autenticidade? A ação autêntica não seria aquela que se realiza em função de uma atitude de aceite frente a uma proposição?

Na vida, as circunstâncias surgem em processos orgânicos e desdobram acontecimentos. O sujeito age atravessado por circunstâncias e trilha caminhos para direcionar suas vivências; nesse processo, memória, pensamento, sensações, imaginação e sentimentos estão envolvidos. O ser humano cria sua realidade vivenciando situações reais, conforme seu comprometimento com aquilo que cria para si. No teatro de vivência, realidades devem ser postas em cena, criadas a partir de nossas referências de vida, pois devemos agir em nosso nome, mas com a precisão exigida pela arte.

No Sistema de Stanislávski, as circunstâncias propostas caracterizam-se como tudo o que define a composição da obra, como:

A fábula da obra, seus fatos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, nosso entendimento da obra como atores e diretores, aquilo que agregamos de nós mesmos, a *mise-en-scène*, o cenário, os trajes, os objetos, a iluminação, os ruídos, os sons e tudo mais o que é proposto aos atores prestar atenção durante sua criação (STANISLÁVSKI, 1986a, p. 92).

Sobre a arte da atuação e sua relação com as circunstâncias oferecidas pela obra, Stanislávski ainda salienta que:

Aqui, neste agora, não existe outra vida a não ser sua vida criativa; aqui está só a poderosa vida de seu espírito que lhe permite, mediante a concentração, a atenção, a vigilância mental e a autorenúncia, transformar-se na personagem da obra e transformar as circunstâncias propostas em circunstâncias reais (STANISLÁVSKI, 2009, p. 142).

Além de agir a partir de circunstâncias ficcionais que lhe são propostas, o/a ator/atriz também age de acordo com circunstâncias do momento presente da atuação, e estas implicam a consideração de outro tipo de circunstâncias que tangenciam seu estado de ânimo e sua ideia acerca da obra. Para aprofundar a discussão sobre circunstâncias propostas,

acreditamos ser necessário investigar suas particularidades e diferenças, desmembrando-as em três instâncias; são elas: **circunstâncias ficcionais**, **circunstâncias do espaço-tempo presente** e **circunstâncias interiores** do/a ator/atriz. Essas categorias serão, ainda, analisadas nas especificidades do processo de encenação de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*.

3.3.1 Circunstâncias propostas pelo material ficcional

A **primeira categoria circunstancial** que é proposta ao/à ator/atriz diz respeito às questões do material textual; trata-se das **circunstâncias ficcionais**. Todas as questões sociais, históricas, filosóficas e culturais que o material textual apresenta serão circunstâncias a serem absorvidas no trabalho. Esse material, seja ele um texto dramático, um conto, ou um *material teatral*, como no caso de *Descrição de Imagem*, apresenta traços específicos que situam a obra em um universo referencial que pautará a encenação.

Ainda sobre as circunstâncias ficcionais, podemos dizer que o/a diretor/a pode sugerir outras circunstâncias ao/à ator/atriz e que este/a último/a ainda tem liberdade para criar suas circunstâncias. "É o que se deve fazer sempre quando o autor, o diretor e os demais participantes do espetáculo não informam tudo o que o artista criativo precisa saber" (STANILAVSKI, 1986a, p. 110). Com isso posto, esclarecemos que optamos por trabalhar com o mínimo de circunstâncias do texto, deixando a cargo dos/as atores/atrizes a criação do resto pelas relações estabelecidas com a cena e seus elementos.

Retomando os elementos da Análise Ativa, em *Descrição de Imagem*, a vida, mesmo que após a morte, cria uma tensão de resistência ao universo inicial, sendo aqui considerada como a principal circunstância proposta (PCP). A ressurreição da mulher gera o acontecimento fundamental, chamado no espetáculo de *O reconhecimento*, no qual as forças da narrativa se recolocam em movimento. Tovstonógov (1980) chama a atenção: o universo da obra contém em si os conflitos do texto, que se mantêm em latência até que algo exploda o problema principal.

Tovstonógov, bem como Stanislávski, parte do princípio de que "não existe vida cênica sem conflito" (1980, p. 379). Porém, entender o conflito como "choque entre pontos de vista diametralmente opostos", tal como na estrutura dramática, é uma atitude reducionista (TOVSTONÓGOV, 1980, p. 380). Trata-se de valorizar as circunstâncias propostas que tornam a trajetória da personagem complexa quando esta tenta levar adiante

suas questões. Acreditamos que os conflitos agem como forças, potências que impelem à ação, imprimindo movimento criativo à cena.

No material teatral de Müller, há conflito, pois há relação entre forças, mesmo que não antagônicas ou intersubjetivas. Forças, às vezes, acoplam-se sem se chocar, podendo caminhar juntas: lado a lado, sobrepostas, coladas. As fronteiras entre vida e morte são problematizadas num universo de circunstâncias que denotam a condição humana na contemporaneidade. O sujeito é tratado como mais um elemento que compõe a imagem, não sendo prudente inferir relações fechadas entre suas subjetividades.

As circunstâncias ficcionais devem ser tomadas como reais pela imaginação e articuladas às do presente da cena. As circunstâncias da obra desenham o território em que a ação deve ocorrer e, por isso, determinam suas propriedades e intensidades. No processo com o material textual, a imaginação impele o/a ator/atriz a agir, não analogamente ao papel, mas em extensão dele, sendo a personagem a extensão imanente do papel¹⁵². O/A ator/atriz cria para si uma possibilidade de vivência no mundo mediante a relação com o processo criativo e tudo o que isso implica. Na concepção de Stanislávski, o/a ator/atriz deveria:

[...] antes de tudo imaginar, cada um de sua maneira as "circunstâncias dadas" da obra, do projeto do diretor e de sua própria concepção. Todo esse material dá uma imagem geral da vida da personagem tornado carne nas circunstâncias que o rodeiam. É indispensável crer na possibilidade real dessa vida; há que se acostumar a ela a tal ponto que chegue a se sentir ligado a essa vida alheia. Se o consegue, no interior de si surgirá espontaneamente a autenticidade das paixões ou a verdade dos sentimentos (STANISLAVSKI, 1986a, p. 92).

Como já afirmamos, no Sistema, o elemento circunstâncias propostas está estreitamente ligado com a imaginação e com o "se" mágico. Para Stanislávski, "a palavra 'se' é um fomentador de nossa atividade criativa interior" (1986a, p. 91). Assim, ao/a ator/atriz cabe fazer a si mesmo/a a pergunta "o que faria 'se' estivesse nestas circunstâncias?". O "se" mágico desenvolvido pela proposição de circunstâncias estimula a imaginação que implica o/a ator/atriz na ficção e lhe possibilita agir com sinceridade em situações imaginárias. Stanislávski destaca que esse elemento do Sistema "não afirma nada. Apenas supõe, faz uma pergunta. É a ela que o ator tenta responder. Por isso a ação e a decisão são conseguidas sem violência e mentira" (*in* VÁSSINA, 2015, p. 295). A resposta à pergunta torna-se ação real que deriva desse exercício.

¹⁵² Com respeito à personagem e ao papel, Jorge Saura, em nota de rodapé do livro *El trabajo del actor sobre sí mismo em el proceso creador de la encarnación*, de sua tradução, explica que no Sistema de Stanislávski o papel se constitui de traços gerais da obra criados pelo/a autor/a e que a personagem seria uma criação do/a ator/atriz sobre o papel. Essa diferença pode não fazer sentido no espanhol (ou mesmo no português), mas em russo é uma importante consideração (2009).

Stanislávski acredita que o/a ator/atriz precisa de liberdade criativa na criação, e esta prerrogativa concretiza-se na forma como responde, a partir de ações reais, às perguntas feitas pelo "se" em circunstâncias propostas. No caso de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, as perguntas iniciais foram: o que faria se estivesse no universo do além-túmulo? O que faria se nesse contexto houvesse uma mulher ressuscitada? O que faria em um universo de destruição e escombros? O "se" mágico impeliu os/as atores/atrizes para dentro do acontecimento, ativando sua imaginação e instigando a busca por soluções concretas para a cena.

Em nossa encenação, a extrema força da PCP afirmou-se e mostrou ser capaz de desencadear no processo dos/as atores/atrizes a necessidade de imaginar e criar para si outras circunstâncias e assumi-las no aqui-agora da cena, criando ações que, sustentadas pelo "se", pudessem fazê-los/as adentrar mais profundamente no universo ficcional da obra.

3.3.2 Circunstâncias do espaço-tempo presente e circunstâncias interiores

Para o/a ator/atriz agir dentro de uma situação ficcional com potência de vida, ou seja, agir de fato por processos psicofísicos, é necessário criar estratégias metodológicas que o/a comprometam com o aqui-agora. Para isso, Stanislávski (1986a) acredita ser necessário considerar as **circunstâncias do espaço-tempo presente** da prática como algo fundamental à arte do/a ator/atriz. Esta é a **segunda categoria circunstancial** da arte da atuação. Propor ao/à ator/atriz ser/estar no aqui-agora da cena é propor-lhe vivência. Ao sentir-se espaço da cena pelo contato com toda a sua composição material e imaterial, como objetos de cena e sensações que estes lhe causam, o/a ator/atriz ganha condições de plasmar cenicamente acontecimentos ficcionais e tornar a ficção uma realidade naquele espaço-tempo.

Essas circunstâncias, diz Stanislávski, relacionam-se diretamente com sua materialidade, pois têm a ver com o "cenário, os trajes, os objetos, a iluminação, os ruídos, os sons, e tudo mais o que é proposto os atores prestar atenção durante sua criação" (STANISLÁVSKI, 1986a, p.92). Trata-se, sobretudo, de propostas que o espaço oferece ao/à ator/atriz em suas relações. Se o/a ator/atriz precisa trazer sua atenção para o agora, visto que deve vivenciar ações no momento da cena, há que se entender o espaço como algo fundamental a ser considerado. Artaud, apresentando sua visão sobre a relação entre teatro e cultura no prefácio de *O Teatro e seu Duplo*, nos faz pensar nessas circunstâncias quando afirma que o espaço é algo que pode "tornar infinitas as fronteiras do que chamamos

realidade" (2006, p. 8). Trata-se de potencializar o espaço pelas relações concretas que nele se podem criar.

Para falar sobre as circunstâncias do momento presente constitutivas do espaço de trabalho, é necessário falar do direcionamento da atenção e, portanto, dos chamados na psicotécnica como objetos de atenção. Os objetos de atenção definem-se por tudo aquilo com que o/a ator/atriz possa relacionar-se e comungar uma experiência intensiva, e, afirma D'Agostini, podem "ser exteriores ou interiores, podendo advir de um objeto externo ou de uma imagem que provoca outras sensações, como o gosto, o cheiro, o som, que se produzem internamente" (2007, p. 65). Consideram-se como tais aqueles objetos que compõem o espaço cênico, como o cenário, os objetos de cena, a iluminação, os/as ator/atrizes parceiros/as, mas também objetos inanimados, como imagens e sensações, ou seja, objetos que não tenham materialidade no espaço, mesmo que dele ativamente participem.

Assim, uma mancha no chão, o suor do parceiro, suas proposições, seu olhar, um cheiro das cortinas, um piso de textura diversa, a intensidade da luz ou mesmo a irradiação de calor emanada do público, sempre específica, são circunstâncias que influenciam a vivência do/a ator/atriz na cena. O espaço, como elo de comunicação de todos os elementos do espetáculo, afeta o/a ator/atriz pelo contato imediato dos sentidos. O tato, o olfato, a visão, a audição, o paladar e a propriocepção dizem respeito às percepções do mundo, e, nesse caso, o mundo é o da cena. Se o espaço de ensaio ou apresentação muda, as relações também mudam. Salientamos que essas mudanças, depois do espetáculo estruturado, nem sempre são perceptíveis na exterioridade das ações físicas, mas sim em sua interioridade, a não ser em algumas propostas de encenação em que improvisações dentro da estrutura de ação sejam permitidas.

A esse respeito, consideramos as observações de Artaud sobre o *Teatro e a Crueldade* e as "forças vivas" que essa arte é capaz de produzir quando ele afirma querer fazer "do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta com que comporta toda sensação verdadeira" (2006, p. 97). A realidade da cena depende de investimento físico e afetivo, depende do diálogo travado entre os elementos que a compõem, e não necessariamente de uma imitação daquilo que se considera realidade. As circunstâncias, ações e acontecimentos não precisam ser realistas para serem reais, verossímeis, críveis.

Percebemos, em nosso processo, que no estabelecimento de relações com o espaço, tomado como primeiro grande objeto para o qual a atenção deve ser direcionada e que conterà outros tantos objetos, o/a ator/atriz percebe suas circunstâncias físicas e materiais.

Ações psicofísicas podem ser criadas mesmo sem que se tenha um mote, um tema, um acontecimento pautando a improvisação que não seja a relação criativa entre ator/atriz, espaço e parceiros/as de cena. Se o/a ator/atriz observa uma parede, pode tentar passar a percebê-la, direcionando sua atenção a ela. Poderá notar que ela está situada atrás dele/a, que é branca e que, quando a toca, é fria. Nessa tentativa de perceber o objeto com aguda atenção, em que cada detalhe de sua materialidade é considerado, a imaginação passa a criar circunstâncias. Relações se estabelecem, e, disso, derivam-se ações.

Os sentidos dizem respeito às percepções do mundo. As características da materialidade do espaço são percebidas no contato entre corpo e espaço. O/A ator/atriz que considera isso e se abre às percepções do espaço real está se colocando no momento presente de seu trabalho, está forçando um comprometimento integral de seu corpo com o espaço da cena.

No processo de montagem de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, compreendemos que as circunstâncias do presente da cena colocam o/a ator/atriz em contato estreito com o espaço de atuação e seus elementos. Considerar o espaço de ensaio e apresentação do espetáculo como espaço de relações a serem travadas possibilita uma comunicação mais imediata com a cena, pois coloca o/a ator/atriz no aqui-agora do acontecimento. Tais circunstâncias, sendo reais desde sempre, ligam o/a ator/atriz ao presente pela percepção do espaço e de si. Para perceber o espaço, é preciso conectar-se a ele pelo corpo. Os sentidos operam tal relação, gerando sensações pelo olhar, pelo tato, pelo sentido do movimento, pelo olfato, pela audição.

Knébel sublinha que "Stanislávski orienta cuidar para que o ator não se separe da realidade", sendo importante compreender que "na nossa frente estão as paredes, as janelas, o teto, mas está em nosso poder transformar isso em um bosque, um mar, uma prisão ou um palácio" (1991, p. 66-67). Para o mestre russo, era fundamental o contato contínuo do/a ator/atriz com a realidade da cena, ainda que seu trabalho se constitua em transformar o espaço físico em espaço de ficção – um espaço em que o/a ator/atriz não deixe de estar consciente, não esqueça que está no palco, mas que lhe permita criar universos mediante a vivência real de sua linha de ação. O espaço ficcional articula-se ao espaço concreto da cena e não o suplanta. Para Knébel:

O saber imaginar-se a si mesmo nas circunstâncias supostas e acreditar nelas depende, em grande parte, do saber conservar o poderoso direito de atuar em nome próprio. Parece-me que nenhuma das teses de Stanislávski foi objeto de tantas críticas, deformações e incompreensões como essa, o atuar naturalmente (1991, p. 68).

A relação que o/a ator/atriz estabelece com o espaço deve ser tomada como algo concreto, real. O espaço é o território da ação, e travar encontros nele é sempre travar encontros com ele. Daí a importância de se entender que cada espaço é único, cada dia é único.

Se a tarefa é tornar a ficção viva, percebe o mestre russo, é necessário levar em conta aquilo que o/a ator/atriz pensa e sente sobre seu papel e sobre si mesmo/a na criação. Para Stanislávski (1986a), as ideias que acrescentamos às circunstâncias ficcionais são importantes para entender o que rege a singularidade da personagem. Isso permite ao/a ator/atriz tornar a atuação complexa e adentrar no âmago da obra. Estamos adentrando agora na **terceira categoria circunstancial**, a saber: as **circunstâncias interiores** que o/a ator/atriz gera para si na elaboração de sua arte.

Trata-se do que Stanislávski (1986a, p. 78) concebe como "aquilo que agregamos de nós" ao processo, aquilo que o/a ator/atriz tem de seu para contribuir com a criação. Para o mestre russo, absorver as circunstâncias de sua própria vida no trabalho criativo é uma atitude importante para o/a ator/atriz permitir-se relacionar-se com a cena, de modo a imprimir-lhe vida. Como diz Knébel, "a cada dia em que se apresenta o espetáculo, a cada ensaio que se faz, tragam consigo algo novo e inesperado" (1991, p. 31). Com aquilo que da vida o sujeito carrega para a cena, não se luta contra – isso se absorve e se transforma em material para a criação.

Na perspectiva do Sistema, a personagem é a somatória do papel com os acréscimos da imaginação do/a ator/atriz. Aceitando as circunstâncias do papel propostas pelo/a autor/a, ele/a parte de *si* para criá-las. Stanislávski parte do princípio de que a arte do/a ator/atriz se funda nele/a mesmo/a, havendo uma dimensão real de seu trabalho, pois deve "atuar sempre por si mesmo, como homem e como artista. Não há como fugir de si mesmo" (1986, p. 233). O/A ator/atriz deve colocar-se no acontecimento e considerar seu estado de ânimo geral no momento, articulando suas percepções, memórias, pensamentos e sensações com as questões do papel e com as circunstâncias que regem a cena, para poder vivenciar ações físicas reais.

Na criação de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, essas duas categorias circunstanciais – aquelas ligadas à materialidade do espaço de trabalho e as que nascem de questões interiores do/a ator/atriz – ganharam grande importância, uma vez que as questões ficcionais foram sintetizadas em apenas duas imagens. Para D'Agostini, as circunstâncias propostas:

[...] constituem um dos pilares básicos do Sistema. K Stanislávski lhes atribuiu grande valor, pois elas envolvem todo o processo de criação, desde nossa posição e constituição como artistas, a escolha da obra, a sua análise, até as condições da criação e a criação em si (2007, p. 34).

Em nosso processo, conforme o trabalho ia avançando, como encenadora, propunha circunstâncias advindas do entendimento de *Descrição de Imagem*, enquanto que os/as atores/atrizes iam percebendo e absorvendo outras tantas circunstâncias que surgiam da relação entre a ação realizada com o espaço cênico. Para Adriana Dal Forno, "independente do caráter narrativo ou abstrato da partitura, sempre haverá acontecimentos [...] como decorrência de ações que acontecem no tempo e no espaço presente, envolvidos em circunstâncias" (2002, p.67). Ou seja, há que se considerar que, mesmo numa narrativa fragmentada, na qual não se possa identificar uma linearidade ou mesmo uma semelhança com a realidade, é possível perceber a lógica de uma realidade elaborada.

É importante notar que Stanislávski, de forma inovadora, considera, além das questões literárias, essas outras instâncias circunstanciais. Isso significa dizer que não é só a ficção que pauta o trabalho do/a ator/atriz, mas também e fundamentalmente tudo aquilo que se refere ao sujeito-artista naquele momento, incluindo nisso uma atitude ética. O/a ator/atriz não se afasta da realidade para atuar: ele/a absorve a realidade que o/a atravessa e transforma-a em material artístico, bem como transforma a ficção em algo vivo e real. O Sistema foi elaborado para possibilitar a vivência em cena, para produzir, em cena, potências equivalentes às da vida. A dimensão do real que Stanislávski implica no trabalho do/a ator/atriz é, talvez, sua proposição mais revolucionária.

O encontro das três dimensões circunstanciais – as ficcionais, as que nascem do/a ator/atriz e as que surgem no processo criativo – potencializa o trabalho do/a ator/atriz, tornando-o complexo e sofisticado. Pois se é de si que se parte, como Stanislávski propõe, o/a ator/atriz deve “ser” e “estar” na cena com todas as questões que o/a formam em uma multiplicidade.

3.4 O ÉTUDE NA CRIAÇÃO DE ACONTECIMENTOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

Quando optamos por não abordar todos os elementos do Sistema diretamente, questões relevantes apresentam-se. Como orientar a criação quando não há acontecimentos definidos a serem criados? De que maneira conduzir o/a ator/atriz, se pouco se sabe sobre a personagem? Não podendo apoiar-se em tarefas dadas *a priori*, qual caminho percorre o/a ator/atriz para dar sentido às suas ações? Para essas questões, não houve resposta definitiva,

mas sim, estratégias particulares nascidas no processo criativo de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*. Passaremos a refletir sobre a criação de acontecimentos no processo de montagem, aprofundando suas singularidades e entendendo-as como caminhos possíveis, e não como respostas definitivas.

Como se trata de um material mülleriano, conforme explicitado no início do capítulo, não cabia uma lógica linear na condução do processo, e *Descrição de Imagem* foi intencionalmente escolhido por propor uma articulação de acontecimentos diferente de tal lógica. Encontramos, nos relatos das experimentações simbolistas de encenadores/as ligados/as à tradição de Stanislávski, apoio para pensar essa questão. Para Pessotchínski,

O "teatro estático", primeiro realizado por Meyerhold com base no material de Maeterlinck, e posteriormente por Vassíliev, baseado em Platão, Púchkin, Homero e Dostoiévski, fundamenta-se na superação do entendimento da ação difundido como uma corrente de acontecimentos. No plano da estrutura da ação, a direção simbolista superou a linearidade, pois se preocupou muito mais com a criação de campos de associação (*in* CAVALIERE & VÁSSINA, 2011, p. 371).

A ideia de que acontecimentos ocorrem necessariamente de forma linear não é por nós considerada uma regra na aplicação da Análise Ativa; portanto, criar um espetáculo por acontecimentos não significa dizer que não seja possível encadeá-los de modo associativo. O acontecimento, pensamos, é um núcleo conflituoso, um recorte em que há relação de forças. É uma baliza para o/a ator/atriz criar ações reais a partir das circunstâncias que lhe são oferecidas. Importa criar uma lógica de associação entre os acontecimentos que sustentem o espetáculo em sua totalidade. Para isso, não há receitas.

Em *Descrição de Imagem*, Gatti sublinha que no início do texto há um tom incerto da narrativa, que para nós demandou cautela nas escolhas permitidas pela Análise Ativa.

A imagem é descrita no tempo presente, com emprego econômico dos verbos e uso abundante de termos que permitem aproximações, como “entre”, “como que”, “em todo caso”, “talvez”, “aparentemente”, “provavelmente”, bem como pelo uso da conjunção “ou”, aqui e na sequência do texto. Tais escolhas buscam reservar uma margem de possibilidades diante da incerteza a respeito dos elementos descritos, a qual pode derivar tanto da imperfeição da imagem quanto da posição do observador (2013, p. 104).

Quais escolhas fazer diante dessa liberdade conferida à encenação pelo texto de Müller? Como optamos por não definir os acontecimentos no estudo do texto, sua criação prática teve de apoiar-se nas possibilidades que a cena apresentava. De acordo com a organicidade das ações criadas no jogo entre o elenco, selecionávamos material a ser explorado intensiva e extensivamente.

Como já dito, a PCP foi usada como mote para a criação. A ressurreição da mulher permeou a criação de todos os acontecimentos do espetáculo. Indo além dessa circunstância proposta pelo texto, estava em jogo a relação com as circunstâncias do momento presente e as questões interiores advindas do estado de ânimo dos/a atores/atrizes, ou seja, tudo aquilo que faz do presente da cena um espaço-tempo único. Da articulação sensível entre tais circunstâncias, novas circunstâncias iam surgindo pela relação entre os/as atores/atrizes e o próprio espaço e pela utilização e transformação de objetos cênicos. Por conseguinte, os outros elementos da análise – o universo, as tarefas que os acontecimentos propunham aos/as atores/atrizes, a linha transversal de ação e outros – que deram suporte ao/à ator/atriz foram sendo explorados no trabalho criativo que, apoiado nos princípios da comunicação, atenção e seus objetos, foi determinante para a criação de ações físicas que estruturam acontecimentos.

Os acontecimentos, tratados aqui como fragmentos situacionais, surgiam pela improvisação de *études*. A partir do trabalho solitário que realizava como encenadora com o material textual, ia sugerindo temáticas para desenvolvermos *études*. Paulatinamente, ia tentando articular minhas concepções de cena com as proposições que emergiam das improvisações, de modo que pudéssemos construir juntos um caminho para o processo. A ideia foi encontrar o estilo apropriado de atuação nascido desde dentro do processo, como proposto por Tovstonógov (1980). Dessa maneira, a concepção do espetáculo foi sendo criada na articulação de meu trabalho como encenadora com as questões do texto, bem como com as propostas cênicas que o coletivo, pela prática, colocava.

No espetáculo, o acontecimento inicial, criado de maneira tangencial ao texto, tenta situar o universo de incertezas e definir um campo de possibilidades de relações entre as figuras. As relações estabelecidas entre atores/atrizes, espaço, objetos cênicos e objetos de atenção foram definindo o papel de cada um/uma, nas figuras da mulher, criada por Bianca Gonçalves, do homem, criado por Igor Gomes e Aline Elingen e do pássaro, criado por Bruno Santos. Na encenação, esse acontecimento, ilustrado pelas fotos acima e abaixo situadas, traz ações em que os/as atores/atrizes, agindo como tais figuras, tentam reconhecer o espaço ficcional, observar o próprio acontecimento, perceber relações potenciais, procurar pistas e rememorar situações conhecidas. Nos estudos de cena, nos quais improvisávamos acontecimentos, foi necessário o trabalho preponderante com a imaginação, já que é por meio desse elemento que o/a ator/atriz se coloca ativamente no processo criativo, construindo ações físicas a partir do "se mágico". A imaginação desenvolvia-se em torno do espaço criado pela imagem do além-túmulo, sendo desdobrada pelas relações estabelecidas entre as figuras.



FIGURA 1: *O Homem, A Mulher, O Pássaro e a chave*. Direção: Priscila Genara Padilha. Atuação: Igor Gomes, Bruno Santos, Bianca Gonçalves e Aline Elingen.¹⁵³

Pelo que relata o elenco, a lógica imaginária com que tentavam articular os acontecimentos não era linear, não criava uma história dramática, mas era apoiada pelas relações estabelecidas em cada momento da criação do espetáculo. Essas relações mudavam conforme as circunstâncias, e nem sempre, segundo o testemunho do ator Bruno Santos (informação oral, 2014), o que ocorria num acontecimento se refletia diretamente nos acontecimentos seguintes, no sentido de uma coerência linear.

FIGURA 2: Igor Gomes e Aline Elingen.

FIGURA 3: Bianca Gonçalves e Bruno Santos

FIGURA 4: Aline Elingen e Bianca Gonçalves.



¹⁵³ Todos os registros fotográficos que aparecem na tese foram feitos por Júlio Belchior.

Os/as atores/atrizes de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave* também relatam que algumas relações mantêm lógicas predominantes, como no jogo entre pássaro e mulher, em que as ações eram movidas por tarefas como: proteger, amparar, resgatar. Ou ainda, entre as duas figuras que representam o homem, que se relaciona a partir de tarefas como: tramar, confabular, convencer, persuadir, seduzir. Essas tarefas foram sugeridas por mim nos momentos em que percebia dificuldades no processo de atuação em justificar as ações que se realizavam. O intuito era não deixar que as ações físicas se tornassem simples movimentos.

Os acontecimentos, como fragmentos de imagens, apesar de parecerem independentes um do outro em *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, habitam o território do entretempo da vida e morte. Foi necessária a criação, por parte do elenco, de uma linha de ação para que houvesse coerência entre os acontecimentos. Pois, como conclui Stanislávski, o/a artista que "atua sem ação transversal, significa que não atua dentro das circunstâncias dadas e com o 'se' mágico, não faz a natureza e o subconsciente participar da ação, não cria a 'vida do espírito humano'" (1986a, p. 326). A linha transversal de ação é o que permite aos/às atores/atrizes alinhavarem suas ações por meio dos acontecimentos, dando-lhes uma lógica de sentido. Abaixo, a foto de um acontecimento no qual as relações entre os pares mulher-pássaro e homem-homem ficam mais evidentes.



FIGURA 5: *O Homem, A Mulher, O Pássaro e a chave*. Direção: Priscila Genara Padilha. Atuação: Igor Gomes, Bruno Santos, Bianca Gonçalves e Aline Elingen. Festival *Cena Emergente*. 07/11/2014. SESC Prainha, Florianópolis.

Uma das atrizes do espetáculo, Bianca Gonçalves (informação oral, 2015), ao vê-lo gravado, diz que os acontecimentos mais parecem "fotogramas de um filme", sendo montados na encenação mediante vínculos sensíveis e imagéticos como universo inicial e com a PCP do texto. Percebemos que construímos uma lógica circular, que se aproxima da proposição de *Descrição de Imagem*. Ao fim do espetáculo, a mulher supostamente morre, mas, em seguida, vira-se, mirando o público. Essa imagem é a resolução cênica da encenação que remete ao acontecimento principal, que não se encontra no texto, mas é parte da concepção da encenação, que opera uma retomada do universo inicial e da principal circunstância proposta.



FIGURA 6: Bianca Gonçalves e Bruno Santos.

FIGURA 7: Bianca Gonçalves e Igor Gomes.

FIGURA 8: Igor Gomes e Aline Elingen.

Preferimos, pois, não determinar acontecimentos a partir do texto, mas criá-los pelo exercício de *études* num esforço de recriação do material teatral de Müller. A partir da relação com as circunstâncias propostas pelo espaço, com focos de atenção da cena e com a variação de tempo-ritmo, relações eram estabelecidas, ações eram criadas, e os acontecimentos eram concretizados. Esses focos, enquanto objetos de atenção, surgem do que acontece na cena, das relações travadas com seus elementos, não existindo por si mesmos, sendo parte da criação do/a ator/atriz. Dessa forma, os focos de atenção estão em constante mudança, e seu processo de transição é responsabilidade do/a ator/atriz, que deve dar-lhes nova vida, tornando-os parte da vivência no aqui-agora da cena. Os objetos de atenção fazem com que a vida flua na cena; quando o/a ator/atriz deixa de ter focos precisos, a vida torna-se um discurso, uma representação, o/a ator/atriz deixa de estar presente na cena.

Na montagem de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, o espaço ganhou uma importância específica, pois a relação entre ator/atriz e as circunstâncias, enquanto potência de comunicação, foi um dos elementos destacados. Após um período de treinamento e experimentação com o espaço, coube-nos a tarefa de levar à cena objetos que se relacionassem com uma "paisagem vista do além-túmulo". Nessa paisagem, que objetos seriam encontrados? Uma pequena garrafa, uma corda, uma boneca de pano, um sapato sem

seu par, uma caixinha de música, um batom velho e dois molhos de chaves antigas passaram a compor o espaço com a mesa e a cadeira, que dele já faziam parte. Com a introdução desses elementos ficcionais, advindos do universo, as relações passaram a ser potencializadas, permitindo que núcleos conflituosos começassem a desenvolver-se.

Os objetos de cena relacionam-se com o universo inicial de *Descrição de Imagem*, e, sempre que os/as atores/atrizes investiam a atenção nesses objetos, transformavam-nos em objetos de atenção. Sua importância reside em fortalecer a exploração de ações físicas e o estabelecimento de relações entre os pares da cena. Desses núcleos de ações, acontecimentos passavam a ser delineados.

Na elaboração do material criativo no processo de *O Homem, A Mulher, O Pássaro e a chave*, quando acontecimentos começavam a ser esboçados, meu trabalho como diretora era o de organizar o material para dar coerência à concepção que ia surgindo. A cena sugeria suas diretrizes estéticas, seguindo a proposição de Tovstonógov de que o estilo da encenação é determinado na articulação entre texto, encenador/a, o/a ator/atriz e público e de que nenhuma dessas instâncias deveria predominar. Em suas palavras:

Parece-me que quando a concepção amadurece na mente do diretor, seu propósito não deve impor aos outros a camisa de força de suas próprias intenções. A concepção deve ser uma “conspiração de iguais”, sendo que a adesão dos atores a ela não depende apenas do estímulo à busca de seus objetivos, mas da afinidade de critérios e da cooperação voluntária, de modo que o direito à visão particular [do diretor] não seja soberano (1980, p.347).

Na composição cênica do espetáculo, podemos verificar temas recorrentes entre texto e cena, como o estrangulamento, o assassinato e a ressurreição da mulher. Entendemos que a imagem do além-túmulo, gerada pela circunstância da ressurreição, teve potência suficiente para carregar a criação para o mesmo território ocupado pelo texto de Müller. Os acontecimentos resultantes do processo das improvisações dos *études* geraram a necessidade de articulação de sentido, e o retorno ao texto, reservado primeiramente à direção do espetáculo, depois, fez-se necessário para todo o elenco. O texto ajudava no processo criativo pelas imagens apresentadas e por sua lógica fragmentária. Todavia, priorizamos as soluções geradas na cena, já que o espetáculo foi criado com certa independência do material textual. No entanto, sempre que retornávamos ao texto, percebíamos que as propostas criadas contemplavam parte da vida dessas imagens impressas em *Descrição de Imagem*.

O trabalho com as ações físicas foi pautado pela busca singularizada de cada ator/atriz em atribuir sentido ao que era realizado no aqui-agora da cena. A sustentação da ação física foi promovida pelas relações estabelecidas em cena. Lembramos que a ação

física se diferencia do movimento por ter uma motivação, uma finalidade. Para Grotowski, não se pode confundir a ação física com qualquer movimento executado em cena.

As atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são ações físicas, são atividades [...] Mas a atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa [...], eu tenho que ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito “sólida”. Neste momento vira ação física [...]. Estou realmente muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim depois posso responder à pergunta (1988, palestra dada no Festival de Santo Arcângelo).

Conforme ações eram criadas, meu investimento nelas seguia pautado pelas potencialidades de aliança com o texto de Heiner Müller. Mediante sugestões que compartilhava como diretora, gradativamente, os/as atores/atrizes iam imprimindo sentido às ações, de maneira que estas pudessem transformar-se em ações psicofísicas, ou seja, ações concretas com intencionalidade, capazes de mobilizar o corpo em suas dimensões interna e externa.

A partir do que é proposto pelo autor, uma relação travou-se com aquilo que por nós foi proposto: trabalhar com os princípios do Sistema de Stanislávski na busca por ações reais com as quais se conquista a vida na cena. Sánchez (2002), tratando da produção da encenadora Pina Bausch¹⁵⁴ (1940-2009), sugere proximidades com nosso processo, tanto na articulação do espetáculo, quanto na ausência da palavra falada na cena. A palavra em Bausch seria elemento de onde se parte para criar a cena e não precisaria, necessariamente, dela participar pela fala. A palavra é o subterrâneo do processo criativo de Bausch, assim como em nosso trabalho.

Pudemos verificar que a experimentação com os elementos eleitos no processo como motes para a criação – a saber, PCP do texto, circunstâncias que surgem no presente da cena, comunicação, tempo-ritmo e objetos de atenção – cria a demanda dos outros elementos, como, por exemplo, a lógica e coerência das ações e de sua articulação na cena. Ao encadear ações, surge a necessidade de se investir em uma lógica que guie a construção do acontecimento. A coerência da ação, bem como seu encadeamento em acontecimentos, é processual e se estabelece por lógicas particulares que devem ser perseguidas e experimentadas na tentativa de construir sentidos na cena.

Pensando as ações internas e externas, Stanislávski (1986) afirma não querer resolver o problema de maneira científica, mas resolvê-lo a partir da natureza humana, da

¹⁵⁴ Dançarina, coreógrafa e pedagoga alemã. Fundadora e diretora da companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

experiência do humano na vida, que, naturalmente, envolve todo o seu corpo. O mestre russo assume as linhas lógicas da ação, interna e externa, acontecendo de maneira concomitante.



FIGURA 9: *O Homem, A Mulher, O Pássaro e a chave*. Direção: Priscila Genara Padilha. Atuação: Bianca Gonçalves, Igor Gomes, Bruno Santos, Aline Elingen. Festival *Cena Emergente*, 07/11/2014. SESC Prainha, Florianópolis

Stanislávski entende que, na vida ordinária, a lógica e coerência das ações ocorrem por uma necessidade imanente¹⁵⁵ a elas, pois "achamos que são realmente necessárias e pelo hábito fazemos tudo o que é necessário para sua execução, e subconscientemente sentimos tudo o que é necessário para o que estamos fazendo" (1986b, p.182-183). Entretanto, na cena, perdemos essa conduta, pois nela não há a necessidade imanente de lógica e coerência da ação. Haveria, pois, que se realizar a cadeia de ações em sua ordem até a apropriação da lógica que lhes é devida, e, assim, o/a ator/atriz "sente a verdade de suas ações e a verdade despertará a crença na autenticidade do que faz" (STANISLÁVSKI, 1986b, p.183). Ainda para o processo de vivência, são necessárias a lógica e coerência da interioridade da ação, que não devem ser despertadas recorrendo-se diretamente à interioridade:

[...] para conhecer e definir a lógica e a coerência do estado interior, psíquico, não nos dirigimos aos nossos sentimentos, instáveis e mal definidos, [...] mas a nosso corpo, com seus movimentos físicos definidos, concretos, acessíveis para nós. Conhecemos, definimos e fixamos sua lógica e sua coerência não com palavras científicas, nem com termos psicológicos, mas com ações físicas simples (STANISLÁVSKI, 1986b, p.187).

¹⁵⁵ Stanislávski salienta que, na vida, há casos em que não se seguem a lógica e coerência das ações e que, portanto, isso também pode ocorrer na cena, mas que esses casos são uma exceção.

O mestre russo ainda salienta que, para haver lógica e coerência nas ações físicas, não é necessária uma estrutura de cena linear ou mesmo realista. Como o encenador russo orienta: "ao criar o fabuloso e o fantástico procure ser lógico e coerente" (1986a, p.108). Percebemos que a prática com o Sistema de Stanislávski nos orienta para poder promover potências orgânicas da dimensão interior e exterior da ação. Sensações, memórias, sentimentos e pensamentos passam a guiar os/as atores/atrizes, colocando-os/as no processo de vivência e encarnação do papel, criando densidade para a composição das figuras do espetáculo. Nos relatos do grupo, percebo que havia a busca por sentidos possíveis, por lógicas nas quais pudessem acreditar, mesmo que uma linearidade não lhes parecesse possível.

O ator Igor Gomes (informação oral, 2016), que substituiu um dos atores no decorrer do processo criativo, destaca que, para criar lógica e coerência em suas ações, tentava entender o porquê das ações e das relações que se estabeleciam na cena, uma vez que entrou para o grupo com certa estrutura de cena já delineada. Procurava sentido nas ações que seus parceiros e suas parceiras realizavam concretamente nos acontecimentos, pois não havia elementos do material textual que pudessem apoiá-lo nesse sentido. Para isso, o ator teve de apoiar-se nas ações concretas que estavam estabelecidas em cena, ou seja, nas mais simples ações físicas e nas relações com seus pares. O ator relata que, desse modo, sentidos foram sendo sugeridos na construção de sua linha de ações. Destacamos que o comprometimento do outro ator e das atrizes com o trabalho e sua generosidade com o/a outro/a garantiram a absorção de Igor no espetáculo em um espaço bastante curto de tempo¹⁵⁶.

Nem sempre se age com a integralidade necessária em um espetáculo, e percebo que, nesse processo de montagem, os/as atores/atrizes às vezes conquistam a vivência pela ação psicofísica e, algumas vezes, se mantêm na formalidade mecânica. Como ajudá-los a encontrar a ação justa dentro do acontecimento? Na vida, as ações seguem uma lógica para a qual não se precisa voltar a atenção, por serem orgânicas, por terem uma finalidade, diz Stanislávski.

No palco, como sabem, realizamos as ações não porque nos resultem vital e organicamente necessárias, senão porque o autor e o diretor as indicam. No palco desaparece a necessidade orgânica da ação física. É preciso substituir o mecânico pelo controle consciente, lógico e contínuo de cada momento da ação física. Com o

¹⁵⁶ Igor Gomes juntou-se ao coletivo uma semana antes da estreia do espetáculo, em função da saída de César Pizzeta. César participou do processo durante um ano e meio, tendo colaborado sobremaneira com a construção da pesquisa e do espetáculo.

tempo, devido à repetição deste processo se forma por si só o hábito (STANISLAVSKI, 1986a, p.186).

A repetição física de uma ação, mesmo que de maneira mecânica de início, leva o corpo a encontrar motivações reais que promovam a dimensão psicofísica da ação. Quando, ainda assim, os/as atores/atrizes não conseguiam agir com potência de realidade, ou seja, agir com lógica e coerência, como diretora, sugeria-lhes ações e tarefas específicas por meio de verbos de ação.

A ação autêntica é criada em circunstâncias propostas, que ativam a imaginação por colocar os/as atores/atrizes na criação como "se" a proposta fosse real. Isso implica dizer que, dependendo da montagem, a ação real, sincera e verdadeira não será necessariamente de estilo realista. Lembrando da montagem de *O Pássaro Azul*, de Maeterlinck, realizada pelo TAM, podemos pensar que não há como atuar com potência de realidade no papel de um animal, mediante ações reais e concretas. Há como atuar como "se" fosse um pássaro dentro do universo ficcional proposto pelo dramaturgo, e a montagem dirigida por Stanislávski parece-nos ser prova disso. Para Tovstonógov,

Deve-se sempre ser sincero e natural no palco. Mesmo que as pessoas não falem em verso na vida cotidiana, nas tragédias de Shakespeare ou Pushkin isso é perfeitamente natural. Na vida real, os animais não têm o dom da palavra; no entanto, estamos totalmente dispostos a aceitar que o façam numa fábula (1980, p. 256).

Não seria um equívoco pensar que princípios do Sistema de Stanislávski e suas maneiras, particulares de cada artista, de serem articulados na prática cênica podem restringir-se a determinado campo estético? Como pensar nessa hipótese se aceitarmos que o Sistema trata de propor bases ao trabalho teatral?

Viver no palco, num sentido estritamente estético, não significa representar a vida ou procurar um simulacro para ela, com a ajuda de uma habilidade apurada, mas viver de verdade, de acordo com as leis do tempo cênico num espaço cênico. A existência que imita a vida no palco pode ser cem vezes mais convencional do que uma atuação essencialmente convencional por princípio (PESSOTCHÍNKI in CAVALIERE & VÁSSINA, 2011, p. 384).

Ser sincero e verdadeiro, crível, desprovido de clichês ou, ainda, orgânico não significa imitar ou mesmo reproduzir a realidade. Talvez devêssemos pensar que o/a ator/atriz orgânico/a, a despeito de questões que tangenciam a estética do espetáculo, precisa criar realidades e torná-las críveis pela vida que gera na cena.

4 A ATENÇÃO COMO CONDIÇÃO PARA A VIDA NA CENA

O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave é resultado de uma aliança artístico-pedagógica entre o Sistema de Stanislávski, o texto *Descrição de Imagem*, de Heiner Müller, e os objetivos artísticos do grupo envolvido. Essa aliança entre uma base criativa e pedagógica e um *material teatral*¹⁵⁷ colocou-nos problemas práticos, para os quais estratégias foram exploradas; para pensá-los, tentaremos estabelecer um movimento para o pensamento que aqui se cria. Esse movimento visa a atravessar o legado de Stanislávski, em sua relação com o legado de Jaques Lecoq e outras áreas do conhecimento, na busca por problematizar a prática do/a ator/atriz e encenador/a com vistas à atenção nos processos que os envolvem. Neste último capítulo, continuamos movendo os elementos do Sistema como forma de extrair suas potências.

Como dito no Capítulo III, questionamos se a escolha de significados para as imagens apresentadas em *Descrição de Imagem* não trairia o projeto autoral de Müller, já que sua proposta é que se criem, a partir de seu texto, outras imagens. Nossa estratégia foi acessar as forças desse material teatral pela Análise Ativa e transformar o universo inicial da obra e a principal circunstância proposta em duas imagens: "uma paisagem vista de além-túmulo" e "uma mulher ressurreta".

A condensação desses princípios em imagens intensificou a responsabilidade do/a ator/atriz na criação, impulsionando-o/a a apropriar-se do processo pelo silêncio e pelo vazio criado no espaço ficcional. Isso nos encaminhou a outra estratégia metodológica, na qual tivemos de tornar agudo o contato do/a ator/atriz consigo mesmo/a e com os/as outros/as, com o espaço e seus objetos de maneira mais aberta e extrema. O trabalho com a **atenção**, que faz parte do conjunto dos elementos necessários para a criação de uma ação real, tornou-se ainda mais necessário. Pelo treinamento da atenção, os atores/atrizes puderam acessar os outros princípios da psicotécnica, como a **imaginação**, o **tempo-ritmo** e as **circunstâncias propostas**, e criar ações físicas pela relação com a cena e seus objetos constitutivos. Para que os outros elementos do Sistema tomem parte no complexo processo para a realização da ação física, a atenção é condição principal.

As questões que nos interessam abordar aqui subjazem ao problema da atenção como condição do **estado criativo**, e, por isso, abordaremos a **atenção a si mesmo** e a **seus pares** privilegiadamente na fase preparatória da criação e a **atenção**

¹⁵⁷ Lembramos que o termo *material teatral* é usado por Heiner Müller para referir-se aos seus textos.

aos objetos exteriores e interiores prioritariamente na fase de criação do espetáculo. Isso significa que exercitamos práticas da atenção em momentos pré-criativos e no desenvolvimento de *études*, pelos quais foram criados os acontecimentos do espetáculo. Na criação e vivência dos acontecimentos, a atenção treinada permitiu a busca de ações psicofísicas pelo estabelecimento de um estado criativo, potencializando relações reais do/a ator/atriz com seu corpo-mente e dele/a com o espaço, seus objetos e parceiros/as.

Quais exercícios nos ajudariam a preparar o corpo para estabelecer, por meio da atenção, uma condição criativa? Que procedimentos seriam pertinentes à abertura desse corpo aos objetos e acontecimentos da cena?

Em nossa prática pedagógica e artística, buscamos estratégias na metodologia de Jaques Lecoq para promover uma condição do corpo propícia à criação que afastasse o/a ator/atriz das questões da vida cotidiana e lhe permitisse agir a partir de uma postura de curiosidade e calma com a cena. O estado de atenção que treinamos tem sua referência na proposta da página em branco de Lecoq, um estado pré-criativo que, para Lecoq, é promovido pelo exercício com a máscara neutra. Aqui, no entanto, não usamos a máscara neutra, mas estimulamos a página em branco pela desvalorização da expressividade do rosto dos/as atores/atrizes envolvidos/as no processo. Com tal prática, surge uma necessidade maior em convocar o corpo a agir, já que não se pode, em tal prática, recorrer a ele na tentativa de comunicar-se ou mesmo agir. Ainda assim, é necessário deixar claro que o rosto participa da ação e que expressões faciais ocorrem, mas elas são sutis. Não se trata, portanto, de um rosto em que nada se passa, mas de um rosto de expressões econômicas, isto é, necessárias, que surgem como decorrência de uma ação psicofísica.

STANISLÁVSKI E O PROBLEMA DA ATENÇÃO

A atenção aparece na trajetória de Stanislávski como o elemento que lhe possibilitou perscrutar os princípios que regeriam a arte teatral e, não por acaso, transforma-se num dos fundamentos primevos da criação orgânica.

Ao estudar a problemática da atenção pelo Sistema de Stanislávski, deparamo-nos com uma noção do tema influenciada pelas pesquisas que surgiam no período histórico no qual o encenador-pedagogo estava inserido. Como pensador e artista teatral, Stanislávski foi comprometido com os avanços da sociedade moderna,

acessando descobertas que colaborassem com a sistematização dos princípios da arte do/a ator/atriz e do/a encenador/a. Mesmo que Stanislávski afirme que o Sistema não possui caráter científico nem filosófico, podemos perceber algumas influências de pesquisas científicas acerca de temas tratados pelo Sistema.

Às descobertas da ciência em seu contexto histórico, Stanislávski não se manteve alheio. Procurando pelos caminhos do pensamento que influencia Stanislávski na criação de seu Sistema, Sandra Meyer¹⁵⁸ constata que as investigações de George Henry Lewes¹⁵⁹ (1817-1878), que conferem um tratamento tanto objetivo quanto subjetivo das questões entre corpo e mente, acabam influenciando uma linhagem de pensadores precursores e fundadores da psicologia, que, à época, era uma ciência em seus primórdios. Lewes criou a teoria dos "condicionamentos reflexos", que, segundo Meyer, teria estabelecido um campo conceitual propício ao surgimento de outras pesquisas, inclusive a teoria das emoções de William James¹⁶⁰ (1842-1910), a qual, por sua vez, acaba sendo suporte aos estudos de Théodule Ribot¹⁶¹.

O estudo de Lewes sobre as bases físicas da mente repercute igualmente na Rússia [...] Ivan Michailovich Séchenov (1829-1905) [...] publica em 1863 um ensaio sobre as bases do processo fisiológico, em sintonia com a teoria dos reflexos de Lewes. Pavlov, por sua vez, acessa as obras de Séchenov [...] (MEYER, 2009, p. 69-70).

Essa linhagem investigativa teria promovido o desenvolvimento das teorias russas do comportamento e da psicologia objetiva no início do século XX e influenciado o pensamento pedagógico de Stanislávski e Meyerhold (MEYER, 2009). Com respeito às suas investigações operadas na tentativa de perseguir as bases da criação orgânica, Stanislávski sublinha que:

Na complexa tarefa de buscar os elementos da criação inacessíveis à nossa consciência, devemos nos basear na sensibilidade e na intuição e nas experiências da vida cotidiana. Esperemos que a ciência nos ajude a encontrar métodos práticos para chegar ao conhecimento das almas dos outros: então aprenderemos a nos orientar segundo a lógica e a ordem de seus sentimentos, segundo a psicologia e o estudo dos comportamentos (1986a, p. 149).

¹⁵⁸ Professora Doutora, orientadora desta tese. Dançarina, coreógrafa e pesquisadora, vinculada ao curso de graduação em Artes Cênicas e dos cursos de pós-graduação em Dança Cênica e pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

¹⁵⁹ Filósofo inglês, crítico de Literatura e Teatro. Encorajou as discussões sobre darwinismo, positivismo e ceticismo religioso.

¹⁶⁰ Graduado em medicina, foi um dos fundadores da psicologia moderna e um destacado filósofo ligado ao pragmatismo.

¹⁶¹ Psicólogo francês cujas teorias influenciaram a formulação do Sistema de Stanislávski.

Esse excerto sugere que Stanislávski se mantinha sensível aos processos observados na vida para entender os elementos que poderiam pautar seu Sistema, mas que também estava aberto aos estudos comportamentais e psicológicos que dessem apoio à sua busca pelas leis objetivas da criação. Nos escritos de Kristi, encontramos evidências do interesse de Stanislávski pela ciência. O discípulo de Stanislávski declara que, nos cadernos do mestre russo que datam da década de 1930, foram encontrados:

[...] extratos do livro do fundador da fisiologia materialista russa, I.M. Séchenov, *Reflexos do Córtex Cerebral*, que têm uma relação direta com seu método elaborado nestes anos. Também há notas sobre as experimentações de Pavlov e os condicionamentos reflexos. Destacam-se igualmente trechos de obras de cientistas e artistas sobre o problema da psicologia e fisiologia do processo criador, acompanhados de comentários críticos (KRISTI in STANISLAVSKI, 1986a, p. 23).

Debruçando-se sobre o tema, Leonel Martins Carneiro sublinha que Stanislávski teria trazido à arte teatral um princípio descoberto por "psicólogos como Helmholtz e Munsterberg no início do século XX: que todo o mundo cognitivo deve passar pela atenção para poder ganhar o nível do consciente" (2012, p. 125). Certo é que as pesquisas de Stanislávski não ignoravam o que estava em pauta nas descobertas da nova disciplina chamada psicologia, uma ciência que surgia com o objetivo de investigar os processos subjetivos e comportamentais do sujeito.

Carneiro identifica nas palavras de Stanislávski, principalmente no que se refere ao tema da atenção, imaginação e memória, forte influência e inspiração de Hugo Munsterberg, William James, Théodule Ribot, Wilhelm Wundt¹⁶² e ainda outros pesquisadores que faziam a psicologia firmar-se como ciência na virada do século XIX para o XX. Haveria, pois, uma relação entre o vocabulário de Stanislávski expresso em seus escritos e termos advindos dessas primeiras tendências da psicologia como ciência. À vista disso, pensamos que no Sistema de Stanislávski "a ideia de uma atenção dirigida ou focalizada está diretamente ligada aos conceitos desenvolvidos pela psicologia de seu tempo" (CARNEIRO, 2012, p.126). No entanto, se, por um lado, Stanislávski alia-se às pesquisas de seu tempo quando trata da atenção focalizada, por outro, como explica Carneiro, desprende-se desses estudos psicológicos e comportamentais quando aborda a problemática da atenção aos objetos e, agregamos a

¹⁶² Médico, filósofo e psicólogo alemão, considerado um dos pais da psicologia experimental. A ele é atribuída a criação do primeiro laboratório de Psicologia, no Instituto Experimental de Psicologia da Universidade de Leipzig.

isso, quando trata da atenção em trânsito entre os círculos imaginários de atenção, aproximando-se das pesquisas contemporâneas sobre o tema.

Quando investigamos os estudos acerca da atenção, descobrimos perspectivas contemporâneas nas ciências cognitivas, bem como em sua intersecção com as áreas da filosofia, psicologia e artes. Tais estudos evidenciam novas formas de tratar os problemas da atenção, em processos de cognição, de aprendizagem ou mesmo de produção de subjetividade. Percebemos, nas investigações de Natalie Depraz¹⁶³, Francisco Varela¹⁶⁴ (1946-2001) e Pierre Vermersch¹⁶⁵, alianças em potencial com as práticas desenvolvidas por Stanislávski, principalmente no que se refere à atenção aos objetos interiores do corpo e à ideia de atenção em trânsito. Ao lado dessas descobertas, tentaremos pensar o princípio da atenção do Sistema de Stanislávski, tendo como território empírico a montagem de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*.

Como Stanislávski propõe a prática da atenção como condição criativa, esses estudos contemporâneos sobre a atenção mostram sua importância porque defendem uma dimensão inventiva da atenção. Para Stanislávski, a atenção no processo criativo requer um treinamento, uma vez que na cena o sujeito não está em condições cotidianas; por isso, a atenção merece outro tratamento. Assim, as investigações contemporâneas da atenção interessam-nos por proporem modos de entender e operar a aprendizagem da própria atenção em processos cognitivos, ou seja, nesse contexto, a atenção também exige treinamento. Esses estudos investem nas relações entre o sujeito e objetos do mundo sem, no entanto, afirmar um caráter bilateral característico de alguns pensamentos e, com isso, tornam-se aqui relevantes para pensar os processos que ocorrem entre ator/atriz e objetos de atenção, conforme o Sistema de Stanislávski. Sobre objetos de atenção, grande importância é dada por Stanislávski aos objetos interiores de atenção; sendo assim, as investigações realizadas pelas ciências cognitivas são pertinentes, ainda, por proporem a ideia de redirecionamento da atenção à dimensão interior do sujeito.

Em seus ensinamentos, podemos perceber que a atenção é o elemento privilegiado para favorecer o estado criativo nas mais variadas propostas de encenação. Para Stanislávski, o "centro do trabalho do ator é sua atenção. Nela, pois, deverá

¹⁶³ Filósofa francesa, especialista em fenomenologia. É professora na Universidade de Rouen.

¹⁶⁴ Biólogo e filósofo chileno. Com Humberto Maturana, escreveu *A Árvore do Conhecimento*. Membro do CNRS (Centro Nacional de Pesquisas Científicas).

¹⁶⁵ Filósofo e psicoterapeuta francês. Membro do CNRS (Centro Nacional de Pesquisas Científicas).

concentrar-se. O ator deve fazer todo o possível para desenvolvê-la e controlá-la" (2009, p. 134). O caráter da atenção é *princeps* porque estabelece uma condição criativa que permite a conquista de ações reais na vivência na cena.

Além do treinamento criativo com a atenção nos processos artísticos, para Stanislávski, o/a ator/atriz desenvolve a concentração da atenção exercitando no cotidiano a observação das coisas e do mundo, pois "não há um só instante na vida de um homem em que sua atenção não se sinta atraída por algum objeto" (*in* VÁSSINA, 2015, p. 300). Cabe ao/a ator/atriz experimentar as situações ordinárias, observando cautelosamente seu movimento nas atitudes das pessoas, nos gestos, nos timbres das vozes, nas expressões faciais, nos olhares, na postura. Nesse sentido, Stanislávski aconselha ao/a ator/atriz "ser um observador atento não só em cena, mas também na vida real. Deve concentrar-se com todo o seu ser naquilo que o atrai. Deve olhar, não como qualquer pessoa distraída, mas com toda a atenção naquilo que está observando" (*in* VÁSSINA, 2015, p. 303). Assim, também é importante observar a natureza, os animais, os objetos inanimados, o tempo. Haveria a necessidade de uma disciplina, que se estende da prática teatral à vida do/a ator/atriz e da vida ao teatro.

Desenvolvendo a capacidade de aprofundar-se nas relações com um objeto, um gesto, uma pessoa, observando de maneira ativa, nos mais sutis detalhes, o/a ator/atriz estaria treinando a atenção a concentrar-se nos objetos eleitos na cena. Sobre esse elemento, D'Agostini salienta que no Sistema de Stanislávski:

A concentração é o primeiro alicerce, o germe da criação. Para o ator, a observação da vida sob todos os seus aspectos e a apreensão das impressões obtidas nela, através da comunicação direta com o que é visto, ouvido e percebido, constituem elementos e material necessários que passam a ser fonte de inspiração para a criação de imagens cênicas vivas. Esse material sensitivo-emocional é valioso para dar forma à "vida do espírito humano do papel", objetivo principal da arte teatral (2007, p.63).

Se realmente é na vida que o/a ator/atriz busca suas referências, tentando entender como os princípios de sua arte se desdobram organicamente nas ações humanas para com elas elaborar seu trabalho, a atenção direcionada passa a ser necessária na observação já desta vida, antes mesmo do processo criativo.

A atenção como fundamento ganha espaço destacado no Sistema de Stanislávski por tratar-se de uma competência sem a qual não se poderia avançar na prática com os outros elementos, sendo uma das principais placas moventes da criação atoral. O investimento no trabalho com a atenção é necessário, pois com ela, diz D'Agostini, se "estabelece uma condição, um estado, que leva a uma ação interior ativa

do pensamento" (2007, p. 63). Trata-se, sobretudo, de um elemento que permite a construção do estado necessário ao comprometimento do corpo com o momento presente da criação. Sendo um dos primeiros temas a serem abordados por Stanislávski, o estado criativo foi reconhecido em sua maturidade artística e explorado já no Primeiro Estúdio, dirigido por Sulerjiski. Como o mestre russo infere, o processo criativo trata da:

[...] plena concentração de toda a natureza espiritual e física. Abrange não só a visão e a audição, mas todos os cinco sentidos do homem. Abrange, ademais, o corpo, o pensamento, a mente, a vontade, o sentimento, a memória e a imaginação (STANISLAVSKI, 1989, p.414).

Não bastaria, para Stanislávski, atentar-se pelo olhar ou pela audição, sendo necessário um investimento integral do corpo, envolvendo as dimensões afetiva, física, volitiva, imaginária e da memória. Sensações, sentimentos, ideias, recordações e vontades devem envolver os processos com a atenção. Em uma atitude de compromisso na busca pela vida na cena, o/a ator/atriz coloca-se no aqui-agora visando a uma integralidade possível entre as instâncias que o movem, ou seja, entre interior e exterior do corpo¹⁶⁶.

Para Stanislávski, a primeira atitude frente à criação deve estabelecer uma atenção diferente da vida cotidiana. A atenção criativa tem o objetivo de proporcionar ao/à ator/atriz desvios de clichês tanto de ações quanto de pensamentos, para dar lugar a ações autênticas ligadas à obra.

A primeira coisa que você deve fazer ao entrar na sala de ensaio é romper com todos os laços que o ligam a sua vida privada. [...] Um sentimento de grande calma deve preencher seu coração. Aqui se está mais além das preocupações e dos problemas da vida. Aqui, neste "agora", não existe outra vida que não seja sua vida criadora; aqui existe apenas a vida de seu espírito que lhe permite, mediante a concentração, a atenção, a vigilância mental e a autorenúncia, transformar-se na personagem da obra e transformar as circunstâncias dadas em circunstâncias reais (STANISLAVSKI, 2009, p.142).

Há uma atitude de exceção da atenção que deixa de preocupar-se com as questões da vida cotidiana do/a ator/atriz para passar a concentrar-se na cena e na personagem que tem de criar. Stanislávski faz uma crítica aos/às atores/atrizes cuja concepção de preparação para o espetáculo consiste em maquiagem e vestir-se antes de entrar em cena, sugerindo que haja uma preparação interna do/a ator/atriz que irá "maquiagem e vestir seu espírito" (1986b, p. 347). Assim sendo, um dos primeiros

¹⁶⁶ Trataremos deste tema ainda neste capítulo.

procedimentos sugeridos por Stanislávski para gerar a condição criativa, diz respeito ao domínio da atenção a si mesmo/a, sendo essa problemática tratada pelo elemento liberdade muscular, que se refere, em última instância, à liberdade necessária para o desenvolvimento orgânico da ação física no corpo do/a ator/atriz.

4.1 O ESTADO CRIATIVO COMO ESTADO DE POTENCIALIZAÇÃO DA ATENÇÃO: SUSPENSÃO E EXCEÇÃO

A atenção criativa é tratada aqui como um estado de suspensão da atitude cotidiana que permite uma comunicação mais efetiva entre os pares da cena. Pelos ensinamentos de Stanislávski (1986a) e também de outros pedagogos¹⁶⁷, entendemos que promover no corpo um espaço para a criação demanda esquivar-se, tanto quanto possível, de hábitos já estabelecidos. E não é só na vida que se criam costumes – na arte também se criam padrões, daí a necessidade de o trabalho sobre si mesmo/a ser constante para o/a ator/atriz. Nossa busca é pela conquista de uma condição criativa, uma forma de ser e estar no espaço-tempo presente que permite ao/à ator/atriz, em seus encontros na cena, gerar potências de vida.

Stanislávski propõe elementos de base para a atuação, sendo possível explorá-los em suas relações com outras metodologias oriundas da tradição teatral. A atenção como fundamento da arte do/a ator/atriz aparece como prática privilegiada em muitas vertentes metodológicas, e, no processo de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, exercitamos o princípio da página em branco de Lecoq. Para o mestre francês, antes de iniciar o período de criação:

É preciso, então, começar eliminando aquilo que possa impedi-los de encontrar a vida em sua forma mais próxima daquilo que ela é. Temos que retirar um pouco do que sabem, não para simplesmente eliminar o que sabem, mas para criar uma página em branco, disponível para receber acontecimentos [...] (LECOQ, 2010, p. 57).

Entretanto, não desenvolvemos uma prática com a máscara neutra em si, mas investimos na desvalorização das expressões do rosto. Isso quer dizer que procuramos preparar os/as atores/atrizes pelo estabelecimento de um estado de "calma e curiosidade", um estado próximo ao criado pela máscara neutra, que:

[...] desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de

¹⁶⁷ Como exemplos, destacamos encenadores da tradição francesa, como Jaques Lecoq e a prática da "página em branco", e Etienne Decroux e a atitude de "despejar os inquilinos" do corpo.

disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez (LECOQ, 2010, p. 71).

Os/as atores/atrizes buscavam conectar-se com o espaço real de trabalho e, pelas relações estabelecidas com suas circunstâncias e seus objetos, tentavam criar ações autênticas. O fato de haver poucas circunstâncias propostas pelo texto acabou colaborando com essa condição da página em branco, pois os/as atores/atrizes adentravam na cena sem conceitos pensados sobre a obra, mas abertos/as para agir e relacionar-se. Das relações criadas entre sujeito e espaço, considerando os objetos que o constituem, há forças que se sentem e se pensam, e nem sempre é preciso nelas imprimir juízos precisos, sobretudo em processos com dramaturgias como a de Heiner Müller.

Na intenção de potencializar essa suspensão de juízos precisos, também exercitamos a criação de uma base de apoio do corpo em relação ao solo que pudesse permitir o fluxo de movimentos. Trata-se do estabelecimento de uma base firme formada pelas pernas em relação aos quadris, que possibilita aos/às atores/atrizes estarem decididos/as no aqui-agora e implicar seu corpo de maneira integral na ação, comunicando-se com forças horizontais e verticais da cena.

Stanislávski (1986b), quando trabalha sobre os elementos da encarnação, fala da prática do balé e da maneira como nele a coluna é tratada em relação ao centro do corpo. A coluna é comparada por Stanislávski com uma mola em espiral que deve manter-se sustentada pela ligação com a última vértebra do corpo, que faz parte do sacro e, portanto, do centro do corpo. Stanislávski usa a metáfora de um parafuso que prenderia a coluna ao centro de gravidade do corpo e afirma que, "se esse parafuso imaginário não está firme, sua coluna vertebral e, portanto todo o tronco perde estabilidade, a atitude ereta, a forma harmoniosa e ao mesmo tempo a beleza e a plasticidade dos movimentos" (1986b, p. 39). O centro do corpo, dando sustentação aos movimentos dos/as atores/atrizes, é o que permite o ajuste tônico necessário às adaptações que as ações físicas demandam. Ele funciona como um centro de energia, de gravidade e de movimento. Na introdução do livro *A arte secreta do ator*, Eugênio Barba traz o relato da atriz-dançarina Katsuko Azuma para tratar do assunto. Referindo-se ao centro do corpo, ele relata:

[...] Azuma diz que o princípio de sua vida, de sua presença cênica, de sua energia de atriz e dançarina, pode ser definido como um centro de gravidade que está exatamente no meio de uma linha que vai do umbigo ao cóccix.

Cada vez que Azuma dança ela tenta encontrar o equilíbrio ao redor desse centro (*in* BARBA & SAVARESE, 2012, p.27).

O centro de gravidade, de energia, de presença, também chamado de centro motor do movimento, já estava sendo conscientizado e potencializado pela prática da Eutonia no processo criativo que aqui estamos relatando. Recorremos ainda a um exercício criado pela atriz Iben Nagel¹⁶⁸, do Odin Theater, que no livro de Gilberto Icle (2002) é descrito. O procedimento caracteriza-se pelo caminhar com o encaixe dos quadris, como no balé, e joelhos razoavelmente flexionados, como em práticas teatrais ou marciais da tradição oriental. Enquanto o/a ator/atriz tenta avançar, outro/a ator/atriz dificulta a ação segurando um pano que, envolvendo seus quadris, provoca resistência ao caminhar. Tal prática conscientiza o centro do corpo como centro de energia, força e movimento. Percebemos que um corpo que se move pela força de seu centro promove um estado de atenção a si e colabora com a neutralidade desse corpo e desse rosto.

O caminhar é uma das ações de grande recorrência na vida humana, da qual derivam características psicofísicas pessoais. Quando propusemos esse outro caminhar, percebemos uma exceção na atitude do corpo com relação a si e ao movimento e em suas relações com o espaço. Na criação de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, identificamos um estado de alerta que também amenizava as características cotidianas do corpo de cada ator/atriz: suas formas de andar, de abaixar-se, de correr, de olhar. O corpo passa a transformar-se em outro corpo possível, um corpo a mais, outro corpo de si mesmo, o que pensamos possibilitar uma nova relação com o espaço e preparar um território para a comunicação com a cena. Um corpo neutro para novas relações. Percebemos que com essa postura o/a ator/atriz pode esquivar-se de movimentos desnecessários sem que precise direcionar a atenção a esse objetivo, pois, quando se apropria da técnica, consegue agir com movimentos justos à ação.

A consciência ampliada da região dos quadris como centro de geração e sustentação de energias vitais desenvolveu leveza, economia e precisão no caminhar, conferindo ao/à ator/atriz a habilidade de esquivar-se de padrões cotidianos e cênicos. Mesmo que se use mais energia do que no caminhar cotidiano, essa base permite que a coluna fique alheia a tensões desnecessárias ao movimento, já que os quadris e as pernas a sustentam. O deslocamento torna-se mais organizado e plástico.

¹⁶⁸ Atriz, diretora, escritora e professora. Foi a primeira atriz a se juntar ao Odin Teatret quando de seu estabelecimento na Dinamarca. Paralelamente ao seu trabalho com o Odin, ela também desenvolve atividades junto ao grupo Farfa, o qual reúne atores de diversos países.



FIGURA 10: *O Homem, A Mulher, O Pássaro e a chave*. Direção: Priscila Genara Padilha. Atuação: Aline Elingen, Bianca Gonçalves, Bruno Santos, Igor Gomes. Festival *Cena Emergente*, 07/11/2014. SESC Prainha, Florianópolis.

Percebemos que a prática dessa postura aproxima o/a ator/atriz de seu próprio corpo, pois faz sua atenção direcionar-se a si mesmo/a e ao ato de caminhar. No simples exercício de realizar trajetórias pelo espaço com esse corpo outro, a relação com o espaço é problematizada, pois há uma nova maneira de caminhar que se afasta do estado cotidiano e recoloca a atenção sobre os processos psicofísicos. Mesmo que, num primeiro momento, a atenção se foque no corpo de modo que o/a ator/atriz perca a relação com o espaço, após o domínio técnico da postura, a atenção flutua entre corpo e espaço, sem precisar esforço para fazer-se presente.

Sobre essa atenção que flutua entre si mesmo/a, espaço, parceiro/a, objetos, consideramos importante verificar os estudos feitos pelas ciências cognitivas contemporâneas, já que essas investigações propõem uma noção diferenciada de atenção em processos cognitivos e criativos. Depraz, Varela e Vermesch¹⁶⁹ (2006) encontraram na redução fenomenológica¹⁷⁰ de Edmund Husserl¹⁷¹ a chamada

¹⁶⁹ Os pesquisadores foram buscar inspiração na psicologia, na filosofia, nas ciências cognitivas e em práticas espirituais, como a meditação budista, para criar uma prática de ampliação da atenção e, portanto, um contato mais estreito com o momento presente.

¹⁷⁰ A fenomenologia foi criada por Edmund Husserl e é definida por Merleau-Ponty como "o estudo das essências", sendo também "uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se

*epochè*¹⁷², um paradigma para criar a metodologia do *devoir-conscientie*. Seria a atitude de suspender os juízos e valores acerca do mundo e abrir-se às potencialidades da experiência nos acontecimentos. Esse contato primitivo com o mundo colocaria "de lado" a atitude racional de atribuir significações às coisas do mundo. Maurice Merleau-Ponty¹⁷³ explica que esse processo de redução, ou de suspensão, não quer negar os juízos, mas tão somente afastar-se deles para compreendê-los em uma atitude prioritariamente perceptiva. Para o filósofo francês,

[...] porque somos do começo ao fim relação com o mundo que a única maneira, para nós, de apercebermo-nos disso é suspender este movimento, recusar-lhe nossa cumplicidade [...] ou ainda colocá-lo fora de jogo. Não porque se renuncie às certezas do senso comum e da atitude natural [...], mas porque, justamente enquanto pressupostos de todo pensamento, elas são "evidentes", passam despercebidas e porque, para despertá-las e fazê-las aparecer, precisamos abster-nos delas por um instante (2011, p.10).

Merleau-Ponty (2011) fala de uma atitude de "admiração"¹⁷⁴ frente ao mundo, de uma ação de estranhamento que permitiria percebê-lo, e não significá-lo mediante o já sabido. A atitude reflexiva, entretanto, não é subtraída na relação com o mundo, mas toma dele certa distância para fazer emergir elementos interiores, pré-reflexivos, da consciência. Todavia, a *epochè* proposta por Husserl mantém-se como princípio para o pensamento. Sendo subvertida por Depraz, Varela e Vermerch de conceito à prática, a *epochè* torna-se o *devoir-conscientie*: um processo de aprendizagem da atenção que se volta ao interior do sujeito. A experiência humana é valorizada e investigada em sua efetividade no mundo, sendo consideradas sua fluidez e mutabilidade. Nessa pragmática fenomenológica, está implicada uma atitude cognitiva que requer um processo de aprendizagem da atenção. Há três ações envolvidas nesse processo:

Uma fase de suspensão pré-judicativa, que é a possibilidade mesma de toda mudança no tipo de atenção que o sujeito presta a seu próprio vivido, e que

possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua "facticidade". Trata-se de uma filosofia que pretende suspender a "atitude natural" frente ao mundo, ou seja, a atitude de emitir juízos para poder compreendê-lo e que considera o mundo como um dado anterior à reflexão. Conforme Merleau-Ponty, a intenção da fenomenologia seria "reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico" (2011, p. 1). Trata-se da ideia de perceber o mundo deixando em suspenso os juízos, ideias e conceitos acerca dele. Um contato primitivo é visado com o mundo que se constitui como um campo perceptivo do sujeito, onde ele próprio se reconhece como tal.

¹⁷¹ Matemático e filósofo alemão, rompeu com a orientação positivista da filosofia e da ciência de seu tempo. Estabeleceu a escola fenomenológica.

¹⁷² A *epochè*, palavra derivada do grego antigo, em sua etimologia, significa paragem, suspensão de juízo, redução.

¹⁷³ Filósofo francês da escola fenomenológica.

¹⁷⁴ Segundo Merleau-Ponty, é a expressão usada por Eugen Fink, assistente de Husserl, para referir-se à redução, sendo para ele a melhor fórmula para designá-la (2011, p.10).

representa uma ruptura com a atitude natural. Uma fase de conversão da atenção do "exterior" ao "interior". Uma fase de deixar vir, ou de acolhimento da experiência (DEPRAZ, VARELA, VERMERSCH, 2006, p.2)¹⁷⁵.

A suspensão é o ato de colocar a atitude natural dos juízos acerca do mundo "entre parênteses", buscando um contato mais estreito com as percepções que podem surgir da relação entre sujeito e mundo. Já a atitude de redirecionamento da atenção para a interioridade do sujeito é o processo que permite acercar-se das percepções geradas no contato com o mundo. O terceiro ato do *devir-consciente* refere-se ao aceite, ao acolhimento da experiência promovida.

É válido lembrar que os gestos do *devir-consciente* acima descritos não seguem um movimento linear e sequencial, mas entrelaçam-se em uma circularidade, em que cada gesto ultrapassa e conserva o anterior (KASTRUP, s/d). Entretanto, como não se trata de equivaler o processo de *devir-consciente* com o trabalho do/a ator/atriz criativo/a, fragmentaremos essas etapas e as usaremos como proposições ao pensamento, sugestões que potencializam nosso entendimento do processo atoral e sua operacionalidade na prática. Trataremos por ora da atitude de suspensão de juízo, que nos ajuda a pensar o estado criativo proposto pelo Sistema de Stanislávski e pela prática da página em branco de Lecoq. Abordaremos também o ato de "deixar vir", isto é, de acolhimento da experiência, pensando-o como uma atitude de abertura ao acontecimento e sua vivência efetiva. Reservaremos, pois, a atitude de redirecionar a atenção do exterior para o interior do sujeito, para o momento em que tratamos dos objetos interiores de atenção.

O estado de criação, seja pelo exercício preparatório com a atenção a si, ao outro e ao aqui-agora, seja nas relações ficcionais da cena, pretende estabelecer uma separação entre a vida cotidiana e a vida cênica. A questão que nos colocamos é: como preparar o/a ator/atriz para entrar em cena sem (pré)conceitos acerca dela, na intenção de favorecer o estabelecimento de relações autênticas com os elementos do espetáculo? Percebemos que não se trata tanto de uma atitude de suspensão de juízos, quanto de

¹⁷⁵ Algumas práticas são propostas para o devir-consciente como a surpresa estética, a clínica psicanalítica, a sessão de escrita, o aprendizado de filosofia, o aprendizado em música e a meditação budista. Tais práticas de aprendizagem da atenção configuram-se como práticas de presença de si, uma presença que se esquia de juízos fixados para acessar o fundo inventivo da cognição, o engendrar de si e do mundo. A meditação budista chama atenção nesses estudos por colocar a atenção e a consciência num nível de presença diferenciado. Sua prática visa à capacitação destas para que estejam completamente presentes na experiência. Uma presença mais plena pode ser experimentada pelo sujeito que, se afastado de um eu imbuído de passado e representações, fica livre de seus próprios clichês para vivenciar a experiência presente.

uma atitude de não antecipá-los nas relações criativas. As ideias que surgem em função do pensamento, da memória, da sensação ou do sentimento serão prejudiciais quando antecipadas às relações e ações que precisam ser criadas, isto é, a importância dos juízos não é negada, o que é problematizado é sua preponderância.

Nossa tentativa no processo experimental de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave* foi promover para os/as atores/atrizes a possibilidade de abrir-se ao acontecimento, estabelecer uma condição de aceite das circunstâncias que lhes são propostas. As circunstâncias, primeiramente, são sugeridas pelo espaço de trabalho e pelas questões próprias do sujeito, ou seja, o que da vida traz e absorve em seu trabalho atoral. Entendemos que, quando as questões circunstanciais do espaço são percebidas e absorvidas pelo/a ator/atriz, as circunstâncias ficcionais são convocadas como uma urgência da criação. Essas circunstâncias adentram um campo no qual o jogo já está se desenvolvendo, relações já estão sendo estabelecidas entre atores/atrizes e espaço. O terreno foi removido e está pronto para ser semeado.

Para executar um semear artesanal de um chão de terra já capinado, é preciso técnica. Para colher o que desse chão brota, é preciso paciência e calma. Preparar o território para as relações, plantar nele circunstâncias, tarefas e vontades e, depois disso, ter tranquilidade para deixar algo brotar. Para Stanislávski, há uma "qualidade indispensável de toda arte criadora: a calma. Apenas com essa calma se pode conquistar a harmonia do pensamento e da ação" (2009, p. 142). Pensamos que, estabelecendo um estado criativo, o/a ator/atriz pode receber o acontecimento, aceitando as circunstâncias que lhe são oferecidas. Dessa forma, quando as questões ficcionais adentram o processo, já há uma atitude propícia ao seu acolhimento, juízos e preconceitos já foram abrandados pela atenção a si, ao outro e ao momento presente, propiciando ao pensamento, à memória, às sensações e aos sentimentos um espaço para desdobrar-se. Esse processo aproxima-se do terceiro ato cognitivo do *devir-consciente*, o "deixar vir". Trata-se do momento no qual a atenção não busca foco, está aberta para acolher a experiência e seus elementos "opacos e afetivos" (KASTRUP, s/d).

No entanto, ao tratar do trabalho do/a ator/atriz, temos de pensar que focalizar a atenção é necessário para que o/a ator/atriz não se distancie da cena, de si e das relações que a ficção demanda estabelecer. Não é por isso, entretanto, que a focalização proposta por Stanislávski tenha de ser compreendida como uma fixação do olhar no objeto, e percebemos ser importante transitar entre uma atenção que debruça a

percepção do/a ator/atriz sobre o objeto, mas que, ao mesmo tempo, transita na cena, absorvendo o que dela lhe for pertinente. Abordaremos o assunto com maior cuidado a seguir.

4.1.1 A atenção e a liberdade da ação: entre o si mesmo e o outro

Em sua incessante busca por princípios que sustentassem a atuação, Stanislávski (1986a) constatou que o corpo em ação, seja no cotidiano ou em cena, requer uma adequação das tensões para que a ação se realize de maneira orgânica. Essa adequação tônica refere-se ao elemento do Sistema chamado de **liberdade muscular**. O mestre russo adverte que algumas tensões são prejudiciais ao trabalho do/a ator/atriz, podendo refletir-se em seu caminhar na cena, deixar sua coluna imóvel, cristalizar expressões do rosto, afetar a respiração e, assim, impedir uma atuação orgânica. Para um controle eficaz de tensões, Stanislávski considera pertinente "uma atenção treinada, capaz de orientar-se rapidamente, distinguir as sensações físicas e se adaptar a elas" (1986a, p. 157). A atenção como condição criativa estende-se do ato de concentrar-se no momento presente do labor criativo para uma atitude anterior de escuta de si mesmo/a.

O/a ator/atriz deve desenvolver uma escuta de si mesmo/a, percebendo o que em seu corpo necessita ser tonificado e o que precisa de um alívio de tensões. Isso porque não se trata de relaxar todo o corpo quando em cena, mas de usar apenas as tensões justas à ação física. Stanislávski refere-se a esse trabalho como uma verdadeira luta e afirma que ela

[...] consiste em desenvolver em si mesmo o sentido de observação ou controle. O papel do controle é difícil: deve vigiar constantemente, tanto na vida ordinária como na cena, para que em nenhuma parte se manifestem tensões ou espasmos musculares [...] Este processo de observação de si mesmo deve transformar-se em um hábito mecânico, inconsciente (1986a, p. 153).

A observação ativa do próprio corpo torna-se uma necessidade natural pelo exercício de uma consciência ampliada. O desenvolvimento dessa consciência corporal é sugerida para a criação de uma segunda natureza, o que tornaria o/a ator/atriz apto/a a adequar-se às necessidades momentâneas da ação na vivência cênica. Conforme D'Agostini:

K. Stanislávski, além de ter determinado um treino físico diário, adotou, nessa primeira etapa prática do estudo do elemento liberdade muscular, um

programa pedagógico que consistia de exercícios de sensibilização, percepção, equilíbrio, força, resistência, agilidade, destreza e consciência do fluxo da energia interna do movimento (2007, p. 85).

D'Agostini (2007) esclarece que, no trabalho preparatório de aperfeiçoamento do corpo, não é dada atenção apenas às questões musculares, uma vez que os exercícios compreendem, além do sistema motor, o ósseo, o muscular e o nervoso.

Em nosso processo criativo, percebemos a importância do exercício da atenção sobre si mesmo/a para possibilitar um fluxo contínuo de forças que se organiza e se reorganiza no corpo, de acordo com a energia necessária. Os músculos com tonificação justa, as articulações com espaços adequados e a consciência dos ossos como estrutura de um corpo em movimento são fundamentais para a adaptação constante às exigências da ação física na cena. Para cada ação, há uma dança de ajustes tônicos que permite o livre movimento das potências psicofísicas.

Para Stanislávski, é importante entender que conferir aos músculos uma tonificação justa é permitir à ação física acontecer; ele sugere que, "antes de iniciar a criação, é preciso ordenar os músculos para que não paralitem a liberdade da ação" (1986a, p. 152). Hoje existem diversas estratégias ao abordar uma consciência mais ampla do corpo, que abarcam as dimensões interiores e exteriores desse aparato psicofísico. Trata-se de práticas da educação somática, nas quais a atenção é treinada a direcionar-se à superfície do corpo, bem como à interioridade, na tentativa de reconhecer padrões, fixações e tensões.

No processo criativo aqui tratado, buscamos na prática da Eutonia¹⁷⁶ procedimentos que ampliassem a consciência psicofísica pelo direcionamento da atenção a si mesmo/a. Para a pedagoga Beatriz Pippi Quintanilha:

Os principais objetivos da Eutonia são a normalização do esquema corporal por meio da tomada de consciência da sensibilidade superficial e profunda; a harmonização, desenvolvimento e adaptação do tônus; a regularização circulação e respiração inconsciente, por meio de uma ação sobre o equilíbrio neurovegetativo; a tomada de consciência do reflexo proprioceptivo postural, considerado como fundamento pedagógico da postura e do movimento, o desenvolvimento da força máxima com um mínimo de esforço e também da ampliação da capacidade de contato consigo e com o entorno (2008, p.16).

¹⁷⁶ Método criado pela alemã Gerda Alexander (1908-1994). Formada pelo método Dalcroze, desenvolve a prática da Eutonia na Dinamarca a partir da observação de suas próprias limitações físicas, sistematizando procedimentos de consciência corporal na conhecida Eutonia. Em sua etimologia, a palavra grega *eutonia* significa o tônus harmônico e expressa a ideia de uma tonicidade em equilíbrio e de adaptação às necessidades momentâneas do corpo.

Quintanilha¹⁷⁷ (2008) destaca que Stanislávski dava especial importância ao elemento liberdade muscular do Sistema por estar implícito nesse uma justa tonicidade do corpo na realização da ação. A ação física possui exigências que dizem respeito "à necessidade de um corpo maleável, neutro e pronto para assumir diferentes estados anímicos e uma variedade de movimentos, desde os mais amplos até os mais sutis" (QUINTANILHA, 2008, p. 19). A ideia que Quintanilha imprime no trabalho com a Eutonia, de um corpo "maleável, neutro e pronto" para agir, é considerada de grande importância em nossa prática, na medida em que colabora com o estado exceção da atenção que tentamos alcançar.

Quintanilha destaca que a atenção direcionada conscientemente para o próprio corpo promove um distanciamento de questões alheias ao trabalho criativo:

[...] principalmente pelo desafio de entrega para o auto-conhecimento corporal, e pela disciplina que é imposta ao ator, como condição para seu desenvolvimento integral. O exercício de "desligar" pensamentos, preocupações, etc., para estar presente de corpo e alma naquilo que se realiza em cada momento, além de trabalhar a concentração, cria uma predisposição para o trabalho e exercita a vontade consciente (QUINTANILHA, 2008, p.20).

Para Bortolo, a Eutonia pretende "ensinar a capacidade de influir voluntariamente na variação tônica, no momento em que a ação ocorre" (2013, p. 87). Com a ampliação de sua percepção corporal, o/a ator/atriz tem a possibilidade de adequar-se às situações em que seu corpo é colocado, melhorando seu tônus e, assim, o desenvolvimento de suas ações.

Da Eutonia, foram privilegiados em nosso processo exercícios de tato consciente, contato consciente e controle voluntário de tensões. Procurávamos iniciar os ensaios com procedimentos que abarcavam esses temas. Conforme Vishnivetz, "neurologicamente, o tato é considerado um processo complexo, que envolve as sensações cutâneas e cinestésicas que aguçam a discriminação e a precisão da percepção" (1995, p. 30). Trata-se de um dos sentidos com que o corpo percebe e toma contato com o mundo. Se, como diz Merleau-Ponty (2011, p. 108), "meu corpo [...] é meu ponto de vista sobre o mundo", é na relação com o mundo e na experiência

¹⁷⁷ O conhecimento que temos da Eutonia foi-nos legado pela pedagoga e mestra em artes pela USP Beatriz Maria Pippi Quintanilha, no contexto formativo do curso de Artes Cênicas da UFSM. Quintanilha formou-se no Curso de Educação Artística – Habilitação Artes Cênicas da UFSM em 1980 e pela Escola de Eutonia da América Latina em 1995, sendo especialista em Terapia Corporal Eutonista. No curso de Artes Cênicas da UFSM, exercitávamos a prática da Eutonia em disciplinas ministradas por Quintanilha, mas também em outras disciplinas e nos processos de montagem, como modo de prepararmo-nos para o trabalho criativo propriamente dito.

promovida nessa relação que se pode conhecê-lo. Portanto, o trabalho com a pele é preparatório, pois intensifica a atenção do sujeito a si mesmo, ao mesmo tempo em que potencializa a sensibilidade do corpo no contato mais imediato com o mundo.

Para explorar o tato consciente, realizávamos um inventário perceptivo¹⁷⁸ do corpo em contato com o chão. Nessa prática, o/a ator/atriz procura sentir seu corpo, tanto pelas partes que tocam o chão, quanto pelas que ficam suspensas. Mudando de posição, ele/a observa as transformações nos apoios. Como sublinha Vishnivetz, tal prática "prepara o corpo para toda atividade posterior, aumentando e, sobretudo, aguçando a capacidade de atenção da pessoa ao próprio corpo na situação presente" (1995, p. 27). Nos relatos do grupo de atores/atrizes, destacamos alguns fatores considerados importantes ao comprometimento do corpo com o momento presente, tais como: a observação dos apoios do corpo em contato com o solo, do contato da pele com a roupa e com o ar, da temperatura desse chão e do ar que circundante. Compreendemos que a vivência de práticas com o tato, como treinamento da atenção pré-criativa, é importante por produzir sensações do corpo no espaço e do espaço no corpo.

Ainda para o treino da atenção a si mesmo/a com o tato consciente, os/as atores/atrizes exercitavam tocar o corpo uns/umas dos/as outros/as. Como pedagoga, considerei importante salientar a vulnerabilidade daquele/a que se toca e que isso demanda conquistar a confiança do/a parceiro/a. Um toque generoso não significa, necessariamente, um toque desprovido de vigor. Como ter um toque firme e ao mesmo tempo cauteloso e aberto às demandas corpóreas percebidas no ato de tocar?

Para exercitar o controle da tonicidade dos músculos proposto por Stanislávski, realizamos o exercício que consiste em deitar de costas:

[...] sobre uma superfície plana e dura (sobre o piso, por exemplo) e reparar nos grupos de músculos que estão tensos sem necessidade. Para obter uma noção mais clara das sensações interiores pode expressar com palavras o lugar da tensão e dizer a si mesmo: "Sinto uma contração nos ombros, colo, omoplatas e ao redor da cintura". Há que relaxar as partes mencionadas, uma após outra, e descobrir outras (1986a, p. 154).

Entretanto, em nossa prática, os/as atores/atrizes apenas percebiam as partes tensas e tentavam relaxá-las pela respiração profunda e atenta, sem verbalizar qual parte estava tensa. Com o mesmo propósito da Eutonia, exercitamos a prática com as

¹⁷⁸ Prática característica da Eutonia.

posições de controle, elaboradas por Gerda Alexander¹⁷⁹ (1908-1994), que pretendem a identificação de tensões desnecessárias para seu alívio, flexibilizando as articulações e deixando a ação fluir. A prática caracteriza-se por uma série de posições em que o corpo é colocado de modo que, em uma dessas posições, todas as articulações se ativem. A amplitude dos movimentos vai sendo gradativamente trabalhada e terá resultados diversos, considerando a realidade psicofísica de cada sujeito.

O deslocamento consciente de uma posição a outra deve acontecer de maneira cautelosa, direcionando a atenção ao corpo e ao movimento. Vishnivetz destaca que, praticando as posições de controle com regularidade,

[...] poderão se soltar tensões crônicas, de tal modo que a postura melhora, adquirindo maior flexibilidade e aumentando o fluxo sanguíneo em todos os tecidos. A coordenação dos movimentos também se beneficia e, gradualmente a consciência de todo o corpo se amplia (1995, p. 94).

Por meio dessa prática, o/a ator/atriz percebe a própria realidade corporal, identificando acúmulos de tensões, encurtamentos e dificuldades no movimento. Desenvolvendo uma consciência mais aguçada do corpo, ele/a adquire a capacidade de graduar a tonicidade de seus músculos.

Ao repetir o exercício de tato consciente de olhos fechados, os/as atores/atrizes perceberam que a falta da visão aguça os outros sentidos, ficando evidente que quem toca também é tocado/a. Aqui o exercício de tato passa a ser de contato consciente, pois, estando privados da visão, a atenção ao/à outro/a é potencializada, e quem toca percebe-se sendo tocado/a. Com esse procedimento, atestamos que o toque não é uma ação unilateral. Se quem toca também é tocado/a, como deixar o corpo ser tocado no ato de tocar? De que forma permitir ao/à outro/a abrir-se ao toque, pelo próprio ato de tocar o corpo do/a outro/a? Que tipo de comunicação permite estabelecer uma relação de confiança entre os pares?

O *contato consciente*, segundo Vishnivetz, é o "intercâmbio ativo e consciente que se estabelece consigo mesmo, com um objeto ou com outra pessoa quando a atenção é dirigida para além dos limites do próprio corpo" (1995, p. 39). Sentados/as de costas um/a para o/a outro/a com os joelhos flexionados, a dupla de atores/atrizes deveria levantar-se sem desencostar as costas. O exercício só se realiza com eficácia quando uma comunicação fina se estabelece, e percebemos já haver nesta prática um tipo de jogo, porque já há a necessidade de agir. Para Vishnivetz:

¹⁷⁹ Ver nota 21.

[...] o contato consciente "permite" e incentiva a conexão de dois seres diferenciados e independentes que estabelecem uma relação em que há interdependência para agir, sem submissão de nenhuma das pessoas, ou seja, não é uma relação simbiótica. A ação flui do intercâmbio mútuo. Ambos prestam atenção contínua tanto às informações que chegam do outro, como àquelas que eles mesmos emitem (1995, p. 47).

Nesse jogo mínimo, as relações começam a acontecer sem que os/as atores/atrizes tenham em mente que estão atuando, embora já estejam caminhando no território da atuação. A "distância" da ideia de atuação parece permitir não significar em demasia as relações, pois nessas práticas a atenção tem de ser direcionada à imediatez das relações entre o próprio corpo, o espaço e o/a outro/a. Trata-se de práticas pelas quais já se podem abordar princípios mais profundos do que aqueles que são constitutivos do Sistema de Stanislávski: a generosidade, a disponibilidade e a humildade. Estes são fundamentos a partir dos quais o/a ator/atriz consegue adentrar no território das *placas tectônicas* e por causa dos quais ele/a poderá manter-se em pé sobre essas placas ao mesmo tempo em que tenta movê-las.

O trabalho com a liberdade muscular, que pode agregar exercícios visando a uma consciência psicofísica, coloca o/a ator/atriz em contato consigo, com o espaço e com o/a outro/outra, preparando-o/a para as relações que ocorrerão na cena. A atenção a si mesmo/a, para uma percepção mais sofisticada do próprio corpo, colabora com a conquista do estado criativo, um estado de atenção que deve estender-se ao/à outro/a, aos objetos, ao espaço, englobando todas as circunstâncias geradas nesses encontros.

4.1.2 OS CÍRCULOS DE ATENÇÃO, OS OBJETOS E AS CIRCUNSTÂNCIAS

Stanislávski acredita ser necessário o domínio dos processos com a atenção para que o/a ator/atriz não se perca de si, de seus/suas parceiros/as, de seus objetivos, de sua imaginação e da linha de ações que dá suporte à sua vivência. Para ele, "o que atrai a atenção no palco não é o objeto em si, mas o que a imaginação criou. Esta refaz o objeto, e com a ajuda das circunstâncias propostas, o transforma no motivo da atenção" (*in* VÁSSINA, 2015, p. 302). A atenção elege objetos para despertar a imaginação, os sentimentos, memórias, sensações e a vontade de agir. Os objetos de atenção são motivadores de uma atitude criativa do/a ator/atriz, que precisa amparar-se em procedimentos concretos para deixar emergir sua dimensão interior, o "subconsciente", como afirma Stanislávski, gerando vida nas ações que realiza. Os objetos de atenção, nesse sentido, não são apenas objetos materiais da cena nos quais

se fixa a atenção, mas são, antes, propulsores de relações efetivas dentro do acontecimento, são motores da comunicação cênica.

Os objetos de atenção, na psicotécnica do Sistema, definem-se por tudo aquilo com que o/a ator/atriz possa relacionar-se, podendo ser **exteriores** ou **interiores**. A partir de Stanislávski (1986a) e de D'Agostini (2007), podem-se considerar como **objetos exteriores e inanimados** aqueles objetos que compõem o espaço cênico, como o cenário, os objetos de cena, a iluminação. Como **objetos exteriores e animados**, os/as atores/atrizes parceiros/as, e como **objetos interiores**, as imagens e sensações oriundas do contato com outros objetos exteriores de atenção e do material ficcional.



FIGURA 11: Bruno Santos



FIGURA 12: Bianca Gonçalves

Para explorar na prática a atenção, salientando sua necessária dimensão ativa, Stanislávski elabora exercícios com os círculos de atenção. O círculo de atenção é assim chamado por tratar-se de uma circunferência que Stanislávski (1986a) sugere ser imaginada para que se possa exercitar a atenção ativamente, permitindo que se estabeleça um "grau de concentração em um único pensamento" (2009, p. 137). Desse modo, há como concentrar as forças criadoras em objetos eleitos pelo/a ator/atriz dentro da encenação.

O círculo abarca um ou mais objetos de atenção, sendo que Stanislávski (1986a) trata de três **círculos imaginários de atenção**: o **pequeno**, o **médio** e o **grande**. Eles podem ainda ser móveis ou imóveis, ou seja, podem acompanhar o/a ator/atriz em suas trajetórias pelo espaço enquanto ele/a absorve objetos e se desliga de outros. Conforme os círculos aumentam, a atenção deve estender-se de maneira a conseguir assimilar os objetos que vão surgindo. D'Agostini explica que

O pequeno círculo é um espaço íntimo do ator, onde se realizam ações próximas, de caráter complexo e singular, seja com o objeto, com o espaço, consigo mesmo, com o pensamento, ou com o partner. Pela sua característica espacial condensada, ele permite ao ator experimentar em cena, diante do público, o isolamento de tudo aquilo que está fora do limite determinado pelo pequeno círculo (2007, p.64).

O **pequeno círculo** abarca um espaço muito próximo do/a ator/atriz e é pequeno em tamanho, como o nome sugere. Nele, o/a ator/atriz encontra objetos próximos de si para os quais direciona a atenção. É nesse círculo que o/a ator/atriz encontra o que Stanislávski (1986a) chama de solidão pública. Esse estado refere-se à concentração do/a ator/atriz, que, por ficar restrita a um pequeno espaço, lhe dá a impressão de estar sozinho, sem a presença do público. O mestre russo chega a aconselhar os/as atores/atrizes para que, sempre que se sentirem acudados/as com a presença da plateia, voltem ao estado de solidão pública, direcionando sua atenção a um objeto num pequeno círculo, assim retomando o controle e potência da atenção para voltar a transitar entre os círculos (STANISLÁVSKI, 1986a).

O **médio círculo** compreende um espaço maior na cena, contendo pequenos círculos e seus objetos; como salienta Stanislávski, "já não se trata de um só ponto, mas de uma área de pequena extensão e que contém muitos objetos independentes. O olhar vai passando de um ao outro, mas não sai dos limites traçados pelo círculo de atenção" (1986a, p. 131). O médio círculo leva o/a ator/atriz a transformar sua atenção de um caráter singular para um caráter particular, conforme D'Agostini (2007), arriscando projetar-se em um espaço maior, onde outros objetos podem ser experimentados para manter-se no aqui-agora do processo criativo.

Já o **grande círculo** abarca mais que o espaço da cena, contemplando o que está no campo de visão do/a ator/atriz e as projeções de pensamentos, imagens, memórias e sensações que consegue realizar saindo do espaço do palco propriamente dito. Percebemos que o/a ator/atriz absorve o espaço do público sem necessariamente abarcá-lo na ficção, mas olhando através ou por cima, lançando ao espaço suas subjetividades e afetos resultantes da relação com objetos de atenção e com o universo inicial que define o espetáculo.

É o lugar das grandes idéias, memórias, reflexões que se realizam pela visualização das imagens do pensamento que o ator projeta externamente. Esses limites dependem de convenções dadas pelo diretor, pelo texto e pelo próprio imaginário do ator, ao estabelecer e relativizar os espaços em que atua e os objetos cênicos concretos ou imaginários de sua atenção num determinado momento (D'AGOSTINI, 2007, p.64-65).



FIGURA 13: Aline Elingen, Bianca Gonçalves, Igor Gomes, Bruno Santos.

Entendemos também, com D'Agostini (2007), que a habilidade da atuação estaria em transitar entre os círculos de atenção de maneira orgânica, sem perder a concentração nos objetos e nas relações estabelecidas com eles em cena.

O fato de Stanislávski ter exercitado a atenção com os círculos no início de suas pesquisas, denota uma ideia de atenção direcionada, porém, não podemos negligenciar a afirmação de Merener de que no trabalho de Stanislávski a atenção, "segundo a justa definição de Kédrov, deve ser considerada não como uma fixação [...] no objeto, mas como um processo ativo, de conhecimento, imprescindível para perceber e captar o meio circundante" (*in* STANISLAVSKI, 1986a, pg. 126). Para Merener, esse caráter ativo e maleável da atenção é acentuado em sua última fase investigativa. Stanislávski, ao coadunar os elementos do Sistema em torno da ação física, torna claro que o ato de direcionar a atenção aos objetos não pode ser compreendido como um procedimento engessado, que se cristaliza no objeto. Sendo componente da ação psicofísica, a atenção concentrada possibilita relações afetivas com os objetos na vivência da cena.

A atenção dirigida a um objeto desperta uma necessidade natural de fazer algo com ele enquanto a ação faz a atenção se concentrar ainda mais no objeto. Desse modo, a atenção, se unindo e se entrelaçando com a ação, criará um forte vínculo com o objeto (STANISLAVSKI *in* VÁSSINA, 2015, p. 301).

Se, por um lado, o exercício da atenção desperta a vontade de agir, por outro, a ação psicofísica torna possível concentrar-se em um objeto de atenção. No entanto, direcionar a atenção a um objeto não impede o/a ator/atriz de abrir-se à cena de modo a expandir a atenção, criando relações com os objetos de atenção elencados no acontecimento cênico. O que é importante de promover na prática com os círculos é um movimento entre eles. Knébel, a partir de seu trabalho pedagógico com os princípios do Sistema, afirma que "a mudança da atenção de um objeto a outro ensina [...] a firmeza e a flexibilidade da atenção" (1991, p. 18). É importante entender o processo de direcionamento da atenção como uma atenção em trânsito que capta os objetos da cena com a flexibilidade necessária para travar as relações que lhes são devidas.

Do contato com o objeto, percebem-se qualidades sensoriais, intuem-se potencialidades, criam-se relações, "aprofundando assim todas as peculiaridades únicas do objeto em questão sob os aspectos da textura, cheiro, forma, cor, movimento, ritmo" (D'AGOSTINI, 2007, p.62). O contato mais imediato parece ocorrer pela percepção das propriedades do objeto que podem suscitar sensações e, em seguida, imagens, pensamentos, memórias e sentimentos, sem precisar haver uma ordem para esse processo. Frente a um objeto de atenção, é necessário comunicar-se com ele, estabelecendo uma relação de reciprocidade. Deixar de estar *frente* a ele e passar a estar *com* ele.



FIGURA 14: Bianca Gonçalves e Bruno Santos.



FIGURA 15: Bianca Gonçalves, Igor Gomes e Aline Elingen.

D'Agostini explica que "os objetos podem ser exteriores ou interiores, podendo advir de um objeto externo ou de uma imagem que provoca outras sensações, como o gosto, o cheiro, o som, que se produzem internamente" (2007, p. 65). O objeto

de atenção pode ser visível, ter forma no espaço, sendo um corpo externo ao/à próprio/a ator/atriz. Mas o objeto de atenção pode ser um composto de sensações que surgem da relação com **objetos auxiliares**, ligados à cena e à vida imaginária do/a ator/atriz.

Esta última categoria de objetos, longe de ter caráter secundário, como o nome pode sugerir, refere-se à atenção direcionada para a interioridade, à comunicação estabelecida com a própria subjetividade, que estabelece um território de forças para a atenção transitar entre interior e exterior do corpo nas relações criadas em cena. Nessa perspectiva, haveria como vincular-se pela atenção a sensações, sentimentos, pensamentos e memórias.

Nos relatos de Knébel (1991), podemos perceber a importância de um foco interior promovido por sensações olfativas, profundamente presentes na construção da personagem Ranevskaia, de *O Jardim das Cerejeiras*, vivida por Olga Knipper Tchekhova¹⁸⁰. Segundo a pedagoga, Knipper trabalhava no espetáculo desde sua estreia em 1904 e, para compor a personagem, sempre usava um mesmo perfume como estímulo. Certa vez, o perfume acabou e não foi repostado pela produção. Para Knébel, "tudo era igual: seu figurino, seus gestos, mas ela parecia nervosa, até o momento em que esqueceu as palavras do texto e suas ações. – Não posso fazer esse papel sem o perfume. Não posso – disse chorando" (1991, p. 48). Olga Knipper estava demasiado ligada a esse foco interior, às sensações que o perfume como objeto auxiliar de atenção, pelo sentido do olfato, lhe causavam. Nessa situação, podemos perceber a importância que as sensações podem ter na construção da linha de ações da personagem e em sua vivência.

De início, em nosso processo criativo, o espaço era vazio, não contendo objetos de atenção que não fossem próprios do espaço de trabalho, como as paredes, o teto e as luzes da sala, sua porta, seu chão. Após um período de experimentação com os objetos que constituem o espaço de trabalho em sua materialidade específica, passamos a trabalhar com objetos trazidos à cena pelo grupo de atores/atrizes. Nessas duas fases do processo, em exercícios que agregavam trajetórias no espaço, variando o tempo-ritmo, os/as atores/atrizes procuravam comunicar-se, escutar a cena e jogar com suas circunstâncias, absorvendo suas potencialidades. Os objetos de cena tornavam-se objetos de atenção.

¹⁸⁰ Atriz russa. Trabalhou com Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko no TAM e foi esposa do dramaturgo Anton Pavlovitch Tchekhov.

Além da estrutura da sala de trabalho, dos objetos exteriores, concretos e inanimados, visíveis no espaço da cena, temos como escolhas no processo uma cadeira, uma boneca, um molho de chaves, um sapato e uma caixa de música. Os/As atores/atrizes eram entre si objetos de atenção exteriores, mas animados. Quando se relacionavam com sua interioridade, estavam se comunicando com um objeto interior e, por isso, animado, uma vez que o/a próprio/a ator/atriz e seus processos subjetivos passavam a ser objeto de sua atenção. Pela relação com qualquer um desses objetos, evidenciou-se o processo que, conforme Stanislávski (1986a), ocorre com os objetos auxiliares de atenção. A atenção direcionada a alguns objetos engendra um processo de produção de imagens e sensações nos processos subjetivos do/a ator/atriz e

[...] através destas representações despertamos as sensações interiores de algum dos cinco sentidos e fixamos nele definitivamente a nossa atenção, que, por conseguinte, alcança o objeto de nossa vida imaginária, não por uma via direta, mas indireta, através do que poderíamos chamar de um objeto auxiliar (STANISLAVSKI, 1986a, p. 139).

Os objetos auxiliares são considerados exteriores e promovem a relação com "objetos da vida interior". Perceber as sensações surgidas no processo de relação entre ator/atriz e objeto permitiu ao elenco dar potência à comunicação gerada em cena. Ao direcionarem sua atenção às sensações nascidas da relação, os/as atores/atrizes transformavam-nas em objetos interiores de atenção que despertavam sua vida imaginária, já imbuída das imagens sugeridas pelo material textual. A potência dos objetos como motivadores da atenção permitia a conexão dos/as atores/atrizes com o momento presente e com o espaço proposto. A atenção é o elemento que mantém a conexão do/a ator/atriz com o acontecimento, fazendo emergir a necessidade de se estar presente, despertando a vontade de agir. Abaixo, um objeto exterior (as penas) transforma-se em objeto auxiliar no momento em que leva o ator e a atriz a concentrarem-se em objetos interiores de atenção.

Stanislávski, após tratar dos círculos de atenção trabalhando com os objetos inanimados que estão fora de nós", em sua ficção pedagógica, afirma que esses objetos "não estavam influenciados pelo 'se', as circunstâncias dadas, as criações da imaginação. Precisávamos da atenção pela própria atenção, o objeto pelo objeto em si. Agora precisamos nos referir a objetos e à atenção não da vida exterior, real, mas da vida interior, imaginária" (1986a, p. 138). O mestre russo parece sugerir que o exercício com os círculos, pelo menos nesse momento do processo, foi preparatório

para uma abordagem mais fina da atenção. Isso não significa dizer que os círculos não participem mais do processo quando com objetos interiores, pois continuam ajudando o movimento da atenção a deslocar-se pela cena.



FIGURA 16: Bianca Gonçalves e Igor Gomes.

Também não implica não serem retomados num exercício sem objetos interiores, sempre que se julgue necessário. Para D'Agostini, no processo com objetos da vida imaginária:

O ator direciona a atenção a determinado ponto no espaço, permitindo que surjam "representações visuais", que originam uma sensação interior. O material da atenção interior advém da imensidão de impressões de toda nossa vida real que existem e permanecem em nossa memória sensitiva, corporal, afetiva e intelectual (2007, p.65).

Reafirmamos a importância de se chegar a um objeto interior de atenção pela relação com um objeto exterior que lhe dê suporte. Esse suporte é a justificativa, a finalidade, o objetivo da ação, ou seja, aquilo que confere sentido à ação física. Tivemos cuidado para não haver uma busca direta por um objeto interior, processo no qual se recai não raro na busca pelo acesso direto aos sentimentos. Esse processo causa prejuízo à organicidade do/a ator/atriz, uma vez que, como diz Stanislávski (1986a), não se podem controlar sensações e sentimentos. No ato de procurar uma sensação ou sentimento na dimensão interior do corpo, confere-se ao que é informe uma forma,

uma representação. Logo, ao tentar acessar diretamente algo que é do interior do sujeito, representa-se esse interior, fechando as possibilidades de transformação e movimento dos fluxos de forças da interioridade. Esse processo poderá levar o/a ator/atriz aos territórios do que Stanislávski chama de representação e ofício.

Com objetos interiores, a relação transversal de forças talvez seja o movimento que melhor defina o processo, já que a atenção se volta sobre o corpo e seus processos interiores, que não deixam de implicar o exterior. Mas há que se ter cuidado com os objetos interiores de atenção, para que não ocorra um ensimesmar-se em cena que desvincula o/a ator/atriz do momento presente para deixá-lo/a dentro de si, incapaz de comunicar-se com o que ocorre em seu entorno. Por isso, a prática com o trânsito da atenção que se foca e se estende é tão pertinente. Nos momentos em que percebia, como encenadora, os/as atores/atrizes de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave* fechando-se em si mesmos/as – e isso não pode ser confundido com a solidão pública –, pensava em estratégias para fazê-los/as abrir a atenção à cena novamente, buscando apoio em objetos de atenção exteriores. Na foto, podemos perceber o coletivo da cena tentando conectar-se com objetos exteriores de atenção.

Para promover essa conexão com os/as parceiros/as e espaço, foram priorizados exercícios que buscassem relações entre o grupo, exigindo uma atenção aberta para absorver qualquer estímulo em seu entorno. Em um dos procedimentos, era necessário usar a base de apoio já treinada, que alinha a coluna ao centro do corpo. Os braços ao lado do corpo, com as palmas das mãos abertas, em estado de prontidão para tocar nas nádegas do/a colega/a. No jogo, os/as atores/atrizes têm de locomover-se pelo espaço com o objetivo de tocar essa parte do corpo do/a parceiro/a ao mesmo tempo em que devem estar atentos/as para que os/as outros/as não toquem em suas nádegas. Em exercícios dessa natureza, a prontidão do corpo possibilitada por um estado de atenção estendida é fundamental ao seu desenvolvimento orgânico.

Pudemos perceber resultados dos exercícios nas relações entre parceiros/as de cena e destes/as com o espaço, principalmente no que se refere ao jogo cênico, que passou a ganhar em potência por ações eficazes surgidas da relação. Como reflexo dos exercícios na cena, ao menor ruído ou movimento que pudessem captar, mesmo fora de seu campo de visão, percebia-se um estado de prontidão e disponibilidade do grupo de atores/atrizes, que tentavam reagir a esses estímulos, criando relações mais eficazes na cena e gerando sentidos para ela. Stanislávski mostra-nos que as sensações são parte da interioridade de uma ação, juntamente com pensamentos e sentimentos. Se de fato, "de

acordo com minhas sensações, o intelecto se comunica com o sentimento" (1986a, p. 255), sendo elas parte da interioridade que surge naturalmente pelos processos com a ação física, as sensações não teriam uma importância fulcral no processo da atuação? A possibilidade de as sensações poderem transformar-se em objetos de atenção assinalaria sua importância? Para que as sensações se tornem objetos de atenção, tem de haver um forte investimento nesse processo.



FIGURA17: Igor Gomes, Bianca Gonçalves, Bruno Santos e Aline Elingen.

Entretanto, quando as questões textuais são reduzidas a imagens, como no caso da criação de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, os objetos interiores ganham maior relevância, pois passam a definir boa parcela da ficção criada, e não o contrário. Em processos em que materiais textuais têm maior importância do que nesse, a ficção escrita dita boa parte dos objetos de atenção e orienta as relações que podem ser estabelecidas, definindo o que do texto se quer construir em cena.

Nos relatos do elenco, as lacunas deixadas pelo material ficcional acabaram reverberando no processo, de modo que pouco se falava sobre a criação, dentro ou mesmo fora dos ensaios, deixando que as ideias e sentidos promovidos se desdobrassem naturalmente sem que uma compreensão racional de nosso trabalho fosse priorizada. Acreditamos que isso colaborou para que, a cada vez que iniciávamos

um novo ensaio ou uma nova apresentação, as relações com a cena pudessem ter um caráter de novidade, o que impelia os/as atores/atrizes a estabelecerem novamente as relações como se fosse a primeira vez da cena. A partir disso, um corpo neutro que se esquivava de hábitos cotidianos, curioso, com um rosto tranquilo que não precisasse ilustrar expressões, pronto para agir e vivo no presente, emergia como necessidade. Dada essa emergência, as questões estéticas que eram sugeridas pelo processo passavam a ser assumidas como estilo da atuação pelas formas de agir das figuras, que, nesse momento, já tinham se tornado carne dos corpos dos/as atores/atrizes.

Duas ideias subjazem à prática da atenção no Sistema de Stanislávski. Uma se refere ao necessário direcionamento da atenção aos objetos exteriores componentes da cena, que possibilitam que o/a ator/atriz mantenha sua atenção focalizada no presente do acontecimento. O desenvolvimento da atenção aos objetos exteriores, justamente por manter o/a ator/atriz ligado/a ao aqui-agora, permite que ele/a passe a relacionar-se efetivamente com o objeto; captando suas potencialidades, observando sua materialidade, o/a ator/atriz consegue estabelecer relações reais em cena. A partir disso, o estado de atenção é intensificado, e os objetos exteriores passam a ser objetos auxiliares para acessar objetos interiores de atenção, sendo essa a segunda ideia que a prática com a atenção no Sistema de Stanislávski propõe,

[...] uma vez que grande parte da vida do artista no palco, durante o processo de criação, transcorre no plano dos sonhos e da ficção, das circunstâncias dadas pela imaginação. Tudo isso vive de forma invisível na alma do artista e é acessível tão somente à atenção interior (1986a, p.140).

Ao dedicar-se aos estudos sobre atenção nos objetos interiores, Stanislávski afasta-se das pesquisas científicas de sua época, que entendiam a atenção como o processo de focalização nos objetos exteriores e não consideravam a atenção ao interior do sujeito. Por dar grande valor aos exercícios com os objetos interiores de atenção, mas também por tratar do trânsito da atenção que lhe tira o caráter de fixação no objeto, Stanislávski aproxima-se de estudos realizados na contemporaneidade sobre o tema.

Como lembra Stanislávski, "se o mundo material que nos rodeia na cena exige uma atenção bastante treinada, esta exigência é muito mais rigorosa quando se trata dos objetos frágeis, imaginários" (1986a, p. 139). Mais ainda, "o trabalho interior requer uma disciplina e uma ética ainda maiores" que com o mundo material (1986b, p. 235). A atenção está ligada à postura afirmativa do/a ator/atriz na criação.

Para Stanislávski, as relações entre ator/atriz e objeto de atenção possuem camadas que devem ser exploradas pelo contato estreito com o acontecimento, que nem sempre produz juízos objetivos acerca da realidade circundante. A comunicação do sujeito com o mundo, pelo contato com os objetos, tem seu lado subjetivo e afetivo. Stanislávski salienta que "é preciso saber transformar o objeto e, com ele, a própria, atenção, que deve deixar de ser fria, intelectual e racional para se tornar quente, sensorial" (*in VÁSSINA, 2015, p. 302*). Na criação, o processo com a atenção não precisa ser centrado na objetividade dos encontros entre sujeito e mundo, mas pode ser aberto às reinvenções possíveis desse par.

Percebemos, na prática com os elementos do Sistema de Stanislávski, que a atenção está ligada a uma noção de escuta, de abertura ao acontecimento, de relação com forças que circulam na cena e se movem no interior de si. Quando atento/a, o/a ator/atriz cria a possibilidade de abrir-se aos focos exteriores e interiores que participam do acontecimento. Há que se deixar afetar pelas forças que compõem a cena e criar relações a partir delas. Não se trata de o/a ator/atriz investir sua atenção em um objeto para poder significá-lo, mas de direcionar a atenção de forma a deixar relações ocorrerem entre interior e exterior do corpo. Essa maleabilidade da atenção em relação aos objetos já é proposta por Stanislávski quando trata do trânsito entre os círculos de atenção e aborda os objetos da atenção interior.

Varela, Thompson e Rosch (2003) acreditam que o eu se constitui de processos cognitivos pré-egoicos, distantes de símbolos e representações do mundo. A ideia é que, na relação do sujeito com o mundo, surgem conteúdos opacos, não-representativos, que não se apresentam, todavia, sem um redirecionamento da atenção. A atenção estaria acostumada a focalizar-se sobre elementos objetivos, partes constituintes do mundo ordinário que precisam ser significadas. Mas os elementos pré-reflexivos passam a ganhar importância no redirecionamento da atenção, que operaria no voltar-se ao interior do sujeito, encontrando elementos pré-egoicos que também o constituem.

Tal concepção não toma a cognição apenas como processo de solução de problemas, pois implica nestes uma dimensão de invenção, de criação de problemas no engendrar de si e do mundo. Conforme Kastrup:

Do ponto de vista da invenção, a cognição não se limita a um funcionamento regido por leis e princípios invariantes que ocorreriam entre um sujeito e um objeto pré-existentes, entre o eu e o mundo. Ela é uma prática de invenção de regimes cognitivos diversos, co-engendrando, ao

mesmo tempo, o si e o mundo, que passam à condição de produtos do processo de invenção (s/d, p.4).

Se, para a cognição inventiva, importa pensar no par cognição-invenção, para nós importa considerar a tríade atenção – comunicação – criação, sendo a criação estabelecida no processo de vivência da cena, na qual novas relações com os objetos têm de ser geradas a cada vez que a cena é repetida.

Questionamos se no trabalho de redirecionar a atenção para o interior o/a ator/atriz realmente permite não significar os objetos com contornos rijos, deixando a atenção parcialmente livre daquilo que se pensa, daquilo que se sabe e daquilo que se lembra. Tal prática distanciaria o/a ator/atriz de seu modo cotidiano de direcionar a atenção aos objetos do mundo, abrindo espaço para algo novo ser percebido e valorizado? Se o contato com a memória, os juízos e as representações é desviado, o que restaria? Pensamos que, se não há a predominância de julgamentos, memórias e representações, não há expectativas excessivas e, sem estas, o/a ator/atriz não se preocupa em ter êxito, mas se ocupa com as relações mais simples com as circunstâncias: de seu pé com o chão, de seu nariz com o cheiro, de seu corpo com um barulho, de seu olhar frente a outro olhar e o que isso lhe causa. Todavia, no processo do/a ator/atriz, sabemos, e não apenas por Stanislávski, mas por nossa prática artística e pedagógica, que, depois desse contato primevo com a cena, surgem imagens na relação com os objetos. Não podemos esquecer que o/a ator/atriz tem de criar ações reais e estabelecer relações efetivas que geram vida artística na cena. E isso implica considerar as questões que subjazem à ficção e que o espetáculo será exaustivamente explorado em seu refazer constante. Considerar esses fatores é admitir a especificidade da arte teatral.

Compreendemos que o trabalho do/a ator/atriz envolve uma atenção concentrada, por um lado, e aberta, por outro. Ao mesmo tempo em que percebe, se comunica e investe sua atenção em um objeto, o/a ator/atriz pode estar aberto/a e atento/a ao que ocorre além dessa relação direta. Transitar entre uma atenção direcionada e outra estendida possibilita ao/à ator/atriz sua presença integral na cena, percebendo e estabelecendo objetos de sua atenção, participando de toda a cena de maneira consciente. Porém, tal consciência, ao mesmo tempo em que se deixa levar pelo acontecimento por impulsos, tem a habilidade de concentrar a atenção em um foco, quando necessário.

Para perceber objetos interiores, é necessário antes de tudo abrir-se e deixar-se afetar pelo que ocorre em cena. Calma, curiosidade e tranquilidade no ato criativo são fundamentais para perceber e selecionar objetos a serem investidos. Na ânsia de criar ações, relações e acontecimentos, por vezes, o/a ator/atriz não escuta o que acontece em cena e atropela o processo criativo, deixando de investir em objetos potenciais. Como são imateriais, invisíveis e estão presentes na cena como potencialidades, os objetos interiores necessitam uma percepção aguçada do/a ator/atriz sobre si mesmo/a. Uma consciência de outra ordem coloca-se em questão.

Acreditamos que tratar da atenção implica modulações, movimento e relação com todos os tipos de objetos de atenção. Consideramos importante encarar o estado de atenção em trânsito como maneira de o/a ator/atriz ligar-se ao presente da cena na realização de ações reais e autênticas. Posto isso, pensaremos na atenção como que transitando entre uma modalidade focalizada e outra estendida na busca pela criação de vida na cena.

4.1.3 Os Encontros na Cena

O trabalho com a atenção como condição de vivência estabelece um estado propício à comunicação entre os pares da cena e destes com o público. Para Stanislávski (1986a), a distração faz o/a ator/atriz buscar objetos em sua vida pessoal ou na plateia, interrompendo sua linha de ações e a comunicação na cena. O exercício da atenção que se direciona aos objetos de modo a percebê-los além de sua aparência externa permite-nos alcançar "os caminhos invisíveis da comunicação com nossas próprias sensações" (STANISLAVSKI, 1986a, p. 266).

Ao abordar a comunicação, temos de levar em conta os termos *relação* e *contato*, pois eles nos ajudam a entender as dimensões possíveis dos encontros na criação. A comunicação implica aceitação da cena como território existencial, requerendo do/a ator/atriz uma atitude de entrega, calma e tranquilidade.

Para o mestre russo, sem a participação de todos os elementos do Sistema, não há comunicação, objetivo principal da arte teatral em sua concepção. Stanislávski questiona:

Por acaso é possível comunicar-se com uma pessoa viva sem ação interior e exterior, sem criações da imaginação e circunstâncias dadas, sem imagens, sem uma atenção corretamente orientada, sem um objeto na cena, sem lógica e coerência, sem sensação de verdade e a crença nela, sem o estado

do "eu sou", sem recordações emotivas, etc.?" (STANISLAVSKI, 1986a, p. 374).

O elemento comunicação mantém uma relação de interdependência com a atenção¹⁸¹, pois envolve os objetos da cena e suas circunstâncias. No estabelecimento de relações entre os/as atores/atrizes, organicamente se estabelece o estado criativo, e todos os princípios do Sistema passam a ser contemplados. Para tanto, Stanislávski acha necessário que o/a ator/atriz cumpra com as etapas constitutivas do processo de comunicação.

Stanislávski afirma que existem **cinco etapas da comunicação**. A **primeira** refere-se ao processo de "orientação nas condições circundantes e à eleição do objeto" (1986a, p. 371). Trata-se de observar o espaço e escolher objetos para direcionar a atenção, buscando a comunicação orgânica na cena. No espetáculo *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, percebemos que, ao trabalharmos com diferentes espaços, é necessário que tenhamos o entendimento de que suas circunstâncias mudam radicalmente e que, ao invés de tentarmos recuperar a relação com o espaço anterior, é imprescindível levar em conta a materialidade que esse novo espaço oferece como elemento relacional. De um buraco numa parede preta, pode-se ter em outro espaço uma parede amarela lisa, e, mesmo que a memória do buraco apareça, é necessário deixá-la misturar-se com a imagem da parede amarela.

A **segunda** etapa da comunicação, conforme propõe Stanislávski (1986a), diz respeito ao processo de aproximação do objeto e ao ato de atrair sobre si mesmo a atenção deste, isso quando se tratar de outro/a ator/atriz. É importante considerar que aproximação espacial não encerra em si todas as formas de acercar-se do objeto. Podemos aproximar-nos de um objeto afastando-nos espacialmente dele. A comunicação com o objeto depende de um movimento que envolve a dimensão interior, e, por isso, o ato de aproximar-se é mais um modo de dialogar do que de diminuir distâncias.

Em nosso processo criativo, os/as atores/atrizes encontravam objetos de atenção e tentavam relacionar-se com eles, sem usá-los de forma habitual ou ilustrativa, pois havia uma curiosidade promovida pelo estado criativo.

Na relação de aproximação com um objeto vivo de atenção, ou seja, quando um ator/atriz se torna objeto de atenção do/a outro/a, há especificidades importantes,

¹⁸¹ Todos os elementos são interdependentes, mas aqui salientamos uma relação específica entre a atenção e a comunicação, que, segundo Stanislávski, pode iniciar a criação convocando os outros elementos pela criação de ações psicofísicas nascidas no processo que envolve a atenção e a comunhão.

pois, com um objeto vivo, o retorno do investimento da atenção é o próprio investimento do/a outro/a ator/atriz em seu objeto. Os pares da cena são objetos uns para os outros.

Do objeto inanimado, também recebemos forças. Não se trata, portanto, de uma relação unilateral em que o sujeito apenas investe no objeto, pois, sendo potencializado pela relação que o/a ator/atriz estabelece com esse objeto, podemos entender que esse objeto inanimado nos fornece forças relacionais. Porém, trata-se de forças nascidas do investimento de um sujeito que recria o objeto pela imaginação, como afirma Stanislávski (*in* VÁSSINA, 2015). Isso confere às relações entre parceiros/as de cena uma especificidade, porque são objetos de atenção vivos que se relacionam, cada qual recriando o objeto que o recria.

As próximas etapas da comunicação referem-se aos/às parceiros/as da cena. Para Stanislávski, a **terceira** fase trata dos "momentos de sondar a alma do objeto com as antenas visuais, de preparar o espírito do outro para a mais fácil e livre percepção das ideias, sentimentos e imagens do sujeito" (1986a, p. 371). Essa fase é preparatória para a comunicação de imagens com o objeto vivo, seja pela voz, seja por outras adaptações. No **quarto** estágio, é necessário "conseguir que o objeto não só ouça, entenda, mas também perceba com seu olhar interior o que vê e como vê o que foi transmitido" (1986a, p. 371). Ainda há uma **quinta** etapa, que consiste, para Stanislávski, "na resposta do sujeito e do intercâmbio mútuo das emissões e percepções das correntes espirituais" entre os/as atores/atrizes que estão estabelecendo comunicação (1986a, p. 371). Nestes últimos processos da comunicação, ocorrem encontros intensivos com o objeto de atenção. Há, aqui, a observação do objeto, a absorção de suas potencialidades, a percepção de sensações que surgem da relação, a correlação de imagens, pensamentos, traços de memória e sentimentos que emergem dessa comunhão.

Quando Stanislávski começa a propor em suas últimas investigações que se improvise uma obra não-escrita ou que se criem acontecimentos de um material ficcional usando poucos elementos da Análise Ativa, estava pretendendo acessar, primeiramente, o princípio da comunicação para que todos os outros elementos do Sistema fossem convocados.

Se o ator consegue cumprir de um modo lógico e coerente todos os momentos preparatórios da comunicação; se o faz de acordo com todas as leis da criação da natureza orgânica; se sente a verdade do que vive e faz, e se crê na autenticidade do que está acontecendo; se consegue alcançar para

si mesmo o estado do "eu sou", a natureza criativa do próprio artista e seu subconsciente começam a trabalhar (STANISLAVSKI, 1986a, p. 375).

Para Knébel (1991, p. 57), os sentidos do corpo "ajudam a comunicação do homem com seu contexto", o que implica pensar que o processo relacional da vivência ocorre pelo olhar, pelos sons emitidos, pelo toque, pelo cheiro. Entretanto, isso não significa que precise haver movimento externo, ou mesmo a palavra, para que haja comunicação. Ela pode acontecer na imobilidade e no silêncio.

A comunicação precisa ser contínua, não podendo ser interrompida durante a cena. Por isso, não é necessário estar dialogando ou mesmo olhando para seu par para estabelecer comunicação recíproca. A comunicação prescinde de contato direto e, nesse sentido, o trabalho com a atenção direcionada, que transita entre os objetos da cena, promove condições para o/a ator/atriz manter-se conectado/a com objetos, mesmo de maneira indireta.

O processo criativo de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave* leva-nos a pensar que a comunicação é o resultado dos encontros¹⁸², os quais, por sua vez, possibilitam a vivência dos acontecimentos. Knébel (1991) pensa no desenvolvimento da atenção como melhor caminho para a comunicação. A atenção direcionada aos objetos constrói elos reais entre o/a ator/atriz e a cena, estabelece territórios para ocorrer relações entre parceiros/as e, com isso, do público com o espetáculo.

No último período de sua atividade pedagógica como diretor e ator, Stanislávski fez uma revisão do método de criação do estado anímico criativo e da sensação real de existência no papel [que ocorria] por um processo apenas reflexivo e imaginativo. Passa a exigir que, desde os primeiros passos no trabalho sobre o papel, o ator entre em contato não apenas com a imaginação, mas também **com os objetos reais (os outros atores, o espaço, etc.). Somente a sensação real da vida da obra e da personagem**, com a participação de todo o aparato físico e espiritual do artista, pode criar esse estado ao qual Stanislávski denomina "eu estou", quer dizer, "eu existo", "vivo", "sinto" e "penso", dentro das circunstâncias dadas pela obra. Longe das percepções físicas dos objetos, Stanislávski não admitia a criação de uma imagem cênica viva (MERENER *in* STANISLAVSKI, 1988, nota 26, p.84).

¹⁸² A comunicação autêntica ocorre, para Stanislávski, de três formas possíveis: "1) Comunicação direta com o objeto na cena e através dele, indiretamente, como o público; 2) Comunicação consigo mesmo, e 3) Comunicação com um objeto ausente ou imaginário" (1986a, p. 263). Todavia, Merener destaca que, em seus últimos trabalhos, Stanislávski evita tratar da comunicação consigo mesmo, característica dos monólogos, para desviar o/a ator/atriz de "dirigir o olhar para si mesmo", pois isso promoveria uma atitude de ensimesmar-se que afasta do/a ator/atriz da cena (*apud* STANISLAVSKI, 1986a, p. 263).



FIGURA18: Aline Elingen, Bianca Gonçalves, Igor Gomes e Bruno Santos.

Tratar do aparato físico e espiritual a partir do Sistema de Stanislávski implica pensar na fronteira entre interior e exterior do corpo¹⁸³. Isso porque é na relação entre as dimensões física e psíquica que a ação ganharia seu estatuto de autenticidade, de algo que realmente acontece, e não de algo que se imita ou que se representa.

Para Stanislávski, o estado criativo é conquistado por uma atitude cênica que deve envolver o trabalho interior e exterior, ou seja, os processos de **vivência** e **encarnação**, sob os quais os elementos do Sistema estão subjugados. A encarnação, para Stanislávski, "tem importância na transmissão da 'vida interior do espírito humano'" (1986b, p.31), pois trata da forma como a interioridade se manifesta na exterioridade da ação, da linguagem física da ação que envolve plasticidade, tempo-ritmo¹⁸⁴ e tudo o que diz respeito à personificação exterior da personagem. Lembramos que vivência e encarnação são processos indivisos e ocorrem ao mesmo tempo, sendo separados nos livros de Stanislávski por questões didáticas. Como explica Merener:

A divisão que Stanislávski faz do programa formativo em um primeiro ano de aprendizagem, dedicado ao estudo do processo de vivência, e um

¹⁸³ É importante questionar se falar de interior e exterior não se reduziria a uma metáfora que tenta dar conta de uma relação da qual não se têm objetivamente os caminhos dados. Entretanto, não faremos aqui esta crítica, por acreditarmos desnecessária ao nosso recorte. Para um estudo mais vertical sobre o tema, ver *As Metáforas do Corpo em Cena*, de Sandra Meyer Nunes.

¹⁸⁴ Outros dois elementos do Sistema de Stanislávski.

segundo ano, para o processo de encarnação, é uma convenção. Sendo estabelecido apenas por facilitar a exposição do material do Sistema, mas de modo algum reflete sua prática pedagógica (*in* STANISLAVSKI, 1986b, p. 30, nota 3).

Stanislávski considera que é na dimensão interior que ocorrem os movimentos de forças afetivas, intelectuais e volitivas que possibilitam a vivência. No início da elaboração do Sistema, já percebe a união indissolúvel entre a interioridade e a exterioridade da ação e, no último período de trabalho, entende que o acesso ao interior do corpo deve ocorrer de maneira orgânica, por meio dos processos exteriores que envolvem a atuação.

No teatro, a dimensão interior do processo do/a ator/atriz interessa justamente por ser a vida que dele/a foge e nos alcança. O/A ator/atriz que se seduz pelos próprios processos interiores e não se preocupa em comunicá-los não está trabalhando sobre si mesmo/a, mas tornando-se ensimesmado/a. Inajá Neckel destaca a esse respeito que "a atenção introspectiva não significa ensimesmar-se" (2011, p. 63). O que fica preso ao plano interior da atuação, sem uma resolução cênica, é estéril para a criação.

O processo criativo com o material teatral *Descrição de Imagem*, de Müller, mostrou-nos que importa pensar na interioridade, na arte do/a ator/atriz, como algo ligado à cena e à sua ética, à promoção de bons encontros em seu refazer-se constante. Ela estaria ligada aos encontros com *o outro* da cena, buscando aumentar as potências de vida no espetáculo, o fim maior de seu trabalho.

Na comunicação entre parceiros/as de cena, há que ser considerado o contato com o interior desse/a outro/a. D'Agostini salienta que Stanislávski sugere, para essa comunicação entre interiores, a observação "das expressões da face, da mímica, das atitudes, dos olhos, da voz, da fala, dos movimentos do corpo", pois esses elementos exteriores "ajudam a apreender a vida interior, a descobrir o mundo interior do ser humano" (2007, p.63). É necessário exercitar essa capacidade na vida, em que se encontram sujeitos que agem de acordo com as circunstâncias que lhes são apresentadas. A observação aguda estimula a percepção do estado interior do/a parceiro/a, seus impulsos vitais, permitindo que relações autênticas se estabeleçam. O filósofo português José Gil, em seus estudos sobre o corpo, também pensa no acesso ao interior do/a outro/a pela percepção do que ocorre no exterior, mas adverte que tal operação está desde sempre fadada ao fracasso, pois, do interior do outro só se teriam sinais.

Percepcionar um corpo outro significa, antes de mais, sofrer uma esquiwa e compensá-la com um equívoco. Esquiwa: a experiência de vida de outrem escapa à minha vista, esgueirando-se por entre os sinais que vai animando no visível – expressões do rosto, gestos, palavras, movimentos do corpo. Temos, pois, que supor que, diante do corpo de outrem, a "intencionalidade" primeira é a de nele visar o seu vivido: o "outro" e, antes de tudo, o seu "espírito", ou melhor a sua "alma" com tudo que ela comporta de afetos e pensamentos (1997, p. 148).

Observar as ações do/a parceiro/a de cena, suas expressões, suas formas de colocar-se no espaço, possibilita um acesso possível ao interior do outro¹⁸⁵, e não interessaria acertar o que se percebe, não haveria a necessidade de confirmação do percebido. O equívoco que Gil salienta, depois do esgueire, ou como seu efeito, é inevitável, pois tendemos a significar o interior pelos sinais exteriores, reduzindo a interioridade em questão, já que não há como acessar a "alma" de um sujeito de maneira totalizante, mesmo porque não há um sujeito "total" que possa ser apreendido. O sujeito é o refazer-se, sendo definido nas falhas dos contornos que o fazem singular.

Questionamos se significar o interior do outro não seria também se projetar nesse outro. Trata-se de perceber o outro por si mesmo/a. Pensemos na possibilidade contrária: seria possível perceber a si, pelo que se acessa do outro?

Para o/a ator/atriz, comunicar-se em cena é uma questão ética. A repetição da cena, procedimento constitutivo da natureza do espetáculo teatral, tende a agir como obstáculo à comunhão entre pares. Se a cena já é conhecida, como dar-lhe caráter de espontaneidade?

Para esse problema, a solução está no engajamento do/a ator/atriz, pois deverá, a despeito da repetição, revivenciar a cena como se fosse sua primeira vez, estabelecendo novamente uma comunicação sincera e verdadeira. O trabalho do/a ator/atriz, com isso posto, não trataria da repetição de padrões criados, mas de imprimir vida nas ações, transformando o que poderia ser a repetição da cena em uma nova cena.

Na cena, o/a ator/atriz deveria vivenciar suas ações com novas qualidades, num ato afirmativo de aceite das novas circunstâncias que se apresentam. Se, por um lado, será a repetição de padrões (a cena estruturada), por outro, será uma nova cena, pois, para as ações físicas, é necessário dar novamente uma intencionalidade, já que as circunstâncias do momento presente variam: a temperatura mudou, sensações novas são produzidas, questões outras da personagem chamam-lhe a atenção.

¹⁸⁵ Quando nos referimos ao *outro* no sentido de *outrem*, não usaremos o par masculino/feminino.



FIGURA 19: Bianca Gonçalves, Bruno Santos, Aline Elingen e Igor Gomes.

A repetição só importará como ato de dar vazão a novas forças relacionais, e isso implica um comprometimento ético com o trabalho, o que envolve disciplina artística, vontade criativa e disponibilidade.

Acreditamos que falar de ética no trabalho do/a ator/atriz é tratar de uma atitude afirmativa da vida que o/a cerca no palco. Sua disciplina consiste em mobilizar novos encontros com os objetos de atenção e com parceiros/as de cena a cada repetição, para não fazê-la mecânica, mas orgânica. Se a comunhão entre sujeito e objeto depende das relações que o/a ator/atriz estabelece com o mundo da cena e tais relações são mediadas, primeiramente, pelas sensações, é necessário disponibilidade dos corpos para relacionar-se. Como sublinha D'Agostini:

A comunicação com o objeto inanimado ou animado surge da relação que se estabelece entre sujeito e objeto, que se dá através de imagens, pensamentos, sentimentos [...] Em cena, a fim de que esse processo de relação se realize, são necessárias a percepção e a absorção do objeto, para que possa haver contato e, com isso, se instale a comunhão, a entrega e a recepção entre sujeito e objeto (2007, p. 78).

Sobre a comunicação com o outro, Stanislávski admite que a relação mais direta ocorre pelas percepções que os sentidos nos dão, com respeito a esse outro. Em sua ficção pedagógica, questiona: "nunca sentiu com o tato outro espírito, não chegou a ele com os tentáculos de seus sentidos?" (1986a, p. 255). A ideia de perceber tende a afirmar que a comunicação de informações sobre o outro ocorre pela relação dos

corpos; sendo assim, tendemos a compreender o corpo como superfície sensível, que sente, lembra, imagina e pensa.

A atenção retorna à problemática do trabalho do/a ator/atriz, reafirmando seu domínio como condição *sine qua non* do estado criativo. A metáfora dos tentáculos sugerida por Stanislávski é interessante porque trata do investimento que um corpo precisa fazer em outro para conseguir apreendê-lo. Como braços compridos capazes de abraçar os corpos, os sentidos agem como extensão do corpo no mundo. Os tentáculos do/a ator/atriz captam sinais sensíveis, gerando sensações psicofísicas. As sensações passariam a relacionar-se com pensamentos, e, dessa relação, sentimentos apareceriam.

Acreditamos que a comunhão passa a acontecer com efetividade quando a cena é enfrentada com a devida entrega. Os/As atores/atrizes precisam perceber que não há saída para a vivência da cena que não seja pela confiança no processo. Essa habilidade está relacionada com sua presença no aqui- agora e requer um exercício constante de direcionamento da atenção a seus objetos e *partners*. Exercitar o olhar que penetra no objeto e a escuta daquilo que dele aparece é de fundamental importância no trabalho atorial. São muitas amarras e defesas que carregamos à cena. O cotidiano nos ensina a nos protegermos e a nos relacionarmos com cautela com o mundo, mas em cena devemos nos abrir para os encontros.

Bruno Santos, um dos atores de nosso espetáculo, explica que em seu processo foi relevante se ligar às circunstâncias geradas pelo espaço no momento presente. Ele se refere ao contato real com o espaço, afirmando ser "muito importante ouvir que deveria sentir o cheiro deste espaço, olhar para estas paredes e que, se o espaço mudasse, a relação deveria ser restabelecida com o novo espaço e os novos elementos". Pela comunhão com o espaço, o/a ator/atriz é implicado/a no aqui- agora com factibilidade e convocado/a a agir com concretude.



FIGURA 20: Igor Gomes.

A relação que o/a ator/atriz estabelece com o espaço deve ser real, por isso a importância de se entender que cada espaço é único e que, mesmo que se vivenciem as mesmas ações em espaços diferentes, a relação deve ser restabelecida mediante a observação e valorização daquilo que os compõe e que é específico do momento. O contato e a comunicação estabelecidos com os elementos que compõem o espaço possibilitam a experiência orgânica em cena, pois tratam da concretude de um processo que busca "a vida do espírito humano". O espaço é o território da ação, e travar encontros nele é sempre travar encontros com ele.

4.2 A ATENÇÃO E O SILÊNCIO NA RELAÇÃO ENTRE ATUAÇÃO E ENCENAÇÃO

Sobre a atenção, ainda é necessário pensar no processo do/a encenador/a-pedagogo/a que, por esta *placa movente*, percebe as potencialidades do que é criado em cena. Para Knébel, o/a diretor/a deve ter a capacidade de "respirar junto do ator, mas mantendo o controle do todo. Deve saber viver a personagem junto do ator, mas sem perder de vista a análise" (1991, p. 32). Há que se criar uma comunicação entre as instâncias da atuação e encenação que não dependa exclusivamente das palavras e seus significados. No intuito de evitar que clichês sejam colocados em cena, seria necessário "encontrar o frescor e a inocência do olhar" (LECOQ, 2010, p. 85). Para o encenador/a, também é importante manter a curiosidade como um princípio de sua arte.

Percebemos que uma condução mais silenciosa que explicativa possibilita o surgimento de lacunas, espaços em branco onde se desdobra a dimensão perceptiva de um processo criativo. Como conduzir a atuação sem direcioná-la de início à leitura do/a encenador/a, deixando a concepção mais livre dos julgamentos que o/a encenador/a possui sobre o texto e a cena? Como se esquivar da tentativa de significar o que o/a ator/atriz faz, deixando a seu cargo a sugestão de sentidos? A que se deve prestar atenção?

Para compartilhar com o ator todos os momentos psicológicos e perceber as mudanças inadequadas, é necessário não apenas dominar os mesmos procedimentos que domina o ator, mas muito mais. O diretor deve penetrar nos sentimentos profundos de cada ator, conservando a atenção em tudo o que acontece, e conciliando tudo em um único conjunto (KNÉBEL, 1991, p.33).

A arte da encenação também requer uma condição criativa que promova experiências possíveis entre pedagogia e metodologia. Trata-se, em última instância, de uma vivência cênica, para a qual é preciso abrir a atenção e deixá-la vagar na intenção de captar o que e como se deve proceder na orientação do/a ator/atriz.

O/a encenador/a precisa perceber o que ocorre na cena, não participando dela de fato, o que implica pensar que é necessária uma atenção diversa daquela de quando se atua. Há que se considerar que é conferido ao/à encenador/a o contato mais vertical com o material textual e com as questões referentes à concepção estética e ideológica do espetáculo.

A atenção flutuante¹⁸⁶, sugerida por Sigmund Freud¹⁸⁷ (1856-1939) na constituição da clínica psicanalítica, dá-nos elementos para pensar a atenção do/a encenador/a frente ao processo de criação. Essa atenção diz respeito à relação que o/a psicanalista estabelece com as narrativas do/a paciente. Freud trata de uma atenção que flutua no movimento da fala do/a paciente, tentando não focar as especificidades do discurso. O problema detectado por Freud na concentração da atenção em questões pontuais diz respeito à seleção que o/a psicanalista opera a partir de suas expectativas com relação ao tratamento. Procedendo pela concentração, o/a analista seleciona materiais e:

[...] um ponto fixar-se-á em sua mente com clareza particular e algum outro será, correspondentemente, negligenciado, e, ao fazer essa seleção, estará seguindo suas expectativas ou inclinações [...] Ao efetuar a seleção, se seguir suas expectativas, estará arriscando a nunca descobrir nada além do que já sabe; e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber (Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise (1912) (FREUD, 2006, p. 323).

Para Freud, o/a analista tem de "evitar todas as influências conscientes de sua capacidade de prestar atenção e abandonar-se inteiramente à memória inconsciente", devendo escutar a narrativa criada pela livre associação do/a analisando/a sem ter a preocupação de se esquecer daquilo que ouve. Ouvir, não anotar, não fixar ideias para, ao final da sessão, entender por poucos enunciados, formulados pelo/a paciente, o que da análise importa ser pensado. É a tentativa de Freud em afirmar a importância de o/a psicanalista não projetar juízos próprios no discurso do/a paciente, não selecionar fragmentos de acordo com seu julgamento.

¹⁸⁶ Conceito também tratado como atenção uniformemente suspensa. Lembramos que a atenção flutuante também é referência para os estudos acerca da cognição inventiva na criação do devir-consciente.

¹⁸⁷ Médico neurologista criador da Psicanálise. Sua obra influenciou sobremaneira o desenvolvimento da psicologia moderna.

De maneira análoga, na prática da encenação, é importante manter uma atenção aberta, que "escuta" a cena, deixando que o processo mostre suas demandas para, a partir disso, poder propor. A atenção do/a encenador/a precisa abarcar o espetáculo em sua unidade, mas, ao mesmo tempo, tem de concentrar-se em pontos específicos da criação, seja por uma emergência que a cena lhe traz, seja pelas ideias do/a encenador/a acerca do material textual e da concepção do espetáculo.

Na encenação de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, entendemos que há tanto a necessidade de conduzir o/a ator/atriz na criação, quanto de estar atento/a às potências da cena. Trata-se, por um lado, de um olhar periférico que percebe seu entorno e não apenas um foco e, por outro, de um olhar que tem de concentrar-se em focos. Um estado de atenção é permitido por esse olhar que abarca todo o campo de visão do/a diretor/a sem se preocupar em ficar focado em fragmentos específicos. Nesse processo, os sentidos ficam alerta e, a qualquer rastro de uma força cênica, uma relação que está efetivamente acontecendo entre os/as atores/atrizes, uma lógica mal construída, há que focalizar a atenção.

Em alguns momentos, percebia que minha intervenção era necessária, mas tentava ter o cuidado para não exceder essa medida. Nem sempre é produtivo ficar falando durante todo o processo, já que isso pode desviar a atenção da cena para aquilo que está sendo dito pelo/a encenador/a. Antes, deve-se saber silenciar em momentos nos quais o/a ator/atriz está criando sua lógica, mantendo um olhar atento e receptivo ao que ele/a realiza. Ao falar sobre sua pedagogia, Lecoq explica:

Começamos pelo silêncio, pois a palavra ignora, na maioria das vezes, as raízes de onde saiu, e é desejável que, desde o princípio, os alunos se coloquem no âmbito da ingenuidade, da inocência e da curiosidade. [...] antes e depois da palavra. Antes, ainda não falamos, encontramos-nos num estado de pudor, que permite à palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe. O outro silêncio é o do depois, quando não há mais nada a dizer. Este nos interessa menos! (LECOQ, 2010, p. 60).

A proposição dessas situações silenciosas foi referência para nosso processo. Tendemos a pensar que uma atitude dessa natureza, de uma escuta atenta e silenciosa, foi fundamental para dar segurança aos/às atores/atrizes. O silêncio como princípio pedagógico e criativo abriu um campo de comunicação estreita entre os membros desse coletivo, o que nos permitiu entender a necessidade de relação efetiva com o/a outro/a e que isso não se faz apenas pela palavra. Nossa comunicação estabelecia-se por gestos mudos, mas ativos. Não raro isso bastava para que os/as atores/atrizes

percebessem que deveriam experimentar a cena de outro modo. Mesmo sem saber o que deveria ser potencializado, o que não estava funcionando, o silêncio obrigava-os a mobilizar seus corpos na tentativa de entender como poderia ser essa outra forma. Não havia, assim, a intenção do coletivo em buscar a forma "correta", uma vez que não lhe foi dito o que estaria "errado". A encenadora-pedagoga Anne Bogart¹⁸⁸ considera importante entender a atenção como uma escuta. Para ela:

Ensaiai não é forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las. O diretor escuta os atores. Os atores escutam uns aos outros. Escuta-se coletivamente o texto. Escutamos em busca de indícios. Mantemos as coisas em movimento. Investigamos. Não se ameniza os momentos como se tudo estivesse entendido. Nada ficou entendido. Trazemos nossa atenção para a situação enquanto esta se desenrola. Penso que o ensaio é como brincar com o Tabuleiro Ouija em que todos colocam as mãos sobre uma pergunta e depois seguem o movimento quando este começa a se revelar. Segue-se o movimento até que a cena libere seu segredo (BOGART, 2009, p.33).

O processo silencioso de criação coloca o/a ator/atriz em xeque e o/a faz enfrentar os percalços na cena entregando-se à vivência da ação. Por consequência, o/a ator/atriz é estimulado/a a travar relações reais com seus pares para, juntos, descobrirem um caminho. A implicação do/a outro/a no trabalho do/a ator/atriz cria cumplicidade, impele a uma atitude generosa de ajuda recíproca e o entendimento de que teatro não se faz sozinho/a. Entender isso, como o próprio coletivo de atores/atrizes relata, significa não só se reunir para ensaiar ou apresentar um espetáculo num espaço comum, mas perceber que, estar junto com o outro é a forma de fazer a vida na cena acontecer, priorizando o acontecimento teatral mais que o sucesso do trabalho individual.

Nas conversas do grupo de trabalho de *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, a atriz Bianca Gonçalves afirma que, mesmo não alcançando a organicidade desejada, mesmo que fracassos ocorressem nas apresentações ou ensaios, mesmo que os/as atores/atrizes perdessem ações físicas já conquistadas, a certeza de ter parceiros/as de cena trabalhando por um mesmo fim, sob os mesmos princípios éticos, foi um dos grandes ensinamentos que o processo lhe deu. Sobre isso, destacamos que essa postura ética foi determinante no processo, sendo condição para que Igor Gomes fosse absorvido poucos dias antes da estreia do espetáculo. Podemos afirmar que não havia diferenças significativas no domínio do jogo de cena entre o trabalho de Igor

¹⁸⁸ Diretora de Teatro e Ópera do cenário norte-americano. Em 1992 fundou, juntamente com o ator japonês Tadashi Suzuki (1939-) o Saratoga Internacional Theatre Institut. Criadora do Método dos *Viewpoints*.

Gomes e o trabalho dos/as atores/atrizes que estavam na pesquisa havia dois anos.

Existem detalhes e sutilezas definitivas no processo atoral que não há como explicar ou mesmo ensinar. Minuciosas explicações acerca da cena podem atrapalhar ou até destruir a criação dos/as atores/atrizes, diz Tovstonógov (1980). O processo de vivência requer que se viva a cena, e, para tanto, tentar amparar o/a ator/atriz com verbosidades pode incorrer em excesso destrutivo – ou seja, não há como evitar o processo de descoberta e não se deve atropelá-lo.

Saliento que nem sempre, ao dar uma orientação, a endereçava a um/a ou outro/a membro do elenco. A tentativa era não fragmentar o grupo. Um problema da cena é um problema coletivo, algo nas relações não está funcionando. O objetivo também é enfatizar as necessidades orgânicas do acontecimento cênico em relação aos elementos do trabalho atoral, mesmo para aqueles/as que os estão conquistando. Ainda assim, há momentos em que a necessidade de dizer o que ocorre com o trabalho de cada um/a é uma urgência da prática. Há que ter flexibilidade pedagógica e perceber o que a situação demanda do/a pedagogo/a e do/a ator/atriz.

Tovstonógov (1980) nos dá uma pista para resolver o problema da condução atoral quando se opta por um processo pautado pelo silêncio das relações: estabelecer outro modo de comunicação, e disso depende o acordo entre as pessoas envolvidas na criação. Salientamos que, para a instância da encenação, cabe ter uma atenção diferenciada, exercitada na própria prática pedagógica. Saber direcionar a atenção de maneira a perceber as forças demanda um estado criativo. Retomamos aqui a atitude do "olhar sem ver" para o/a diretor/a, que não precisa apenas tentar entender uma lógica, mas perceber pelos corpos as potencialidades que emergem da cena. Ele/a deve sugerir, quando necessário, uma ação física justa e deixar o/a ator/atriz encontrá-la na cena, no jogo com seus pares. Tovstonógov considera a demonstração do/a diretor/a como um procedimento perigoso, pois tal prática "tende a fazer com que o ator conte com o diretor de maneira excessiva, no lugar de usar sua própria iniciativa" (1980, p. 371). Não há como o/a diretor/a percorrer o caminho do/a ator/atriz por ele/a; assim, como não há como explicar-lhe como percorrer. Há como promover-lhe possibilidades, propor-lhe práticas, dar pistas de como poderia ser esse caminhar, mas é do/a ator/atriz a responsabilidade de percorrer suas trilhas.

Refletir sobre os princípios criativos é fundamental, no entanto, na cena, há que se esquecer dos fundamentos para pensá-los com o corpo em ação. Evitar ideias predominando no presente da cena não diz respeito apenas ao material textual ou às

atribuições de significados nas relações travadas – diz respeito também ao próprio processo de criação. A atitude de suspensão não se refere apenas às ideias acerca da obra a ser montada, mas também às ideias sobre a arte da atuação e da encenação. Cada trabalho iniciado na arte teatral é um novo começo, e há a necessidade de recolocar princípios em movimento. É preciso saber que em nosso labor não há garantias. O que podemos assegurar é tão somente nosso investimento e compromisso, medidas de nossa honestidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar do que fizemos com o que nos foi deixado implica entender o que nos foi deixado, e, para isso, tivemos que tentar nos distanciar de um conhecimento que já habitava nossa carne. Trabalhando com os fundamentos do legado de Konstantin Stanislávski, percebemos que a experimentação para nós não se coloca como possibilidade, mas como condição. Sendo assim, pareceu-nos relevante o reencontro e a recongnição dos pressupostos da herança de Stanislávski, que se refere a uma concepção de teatro ligada a seu tempo, por um lado, e que a ultrapassa, por outro.

As bases de um trabalho criativo e pedagógico, por sua própria natureza basilar, escondem-se num subterrâneo e sustentam o chão onde a prática pisa. Volta e meia, parece pertinente um reencontro com aquilo que nos mantém em pé nesse terreno móvel. Isso não significa que nos esquecemos dos prolegômenos dessas bases, mas que os incorporamos de maneira a tratá-los como obviedades. Porém, se um princípio é tratado como evidente, pode parecer natural não ser abordado. Como estamos tratando de processos teatrais que se centram nas relações estabelecidas entre sujeitos, na cena e fora dela, não podemos tratar nada como óbvio. As relações constroem-se e desconstroem-se, criam-se e recriam-se.

Esse movimento do reconhecimento de um já conhecido possibilitou-nos compreender de forma mais vertical os fundamentos que guiam nossa prática e as ideias a que eles se aliam. Questionamos se fomos nós que buscamos pelos princípios que guiam este trabalho ou se fomos buscados por eles, numa relação em que, estando a eles abertos, fomos por eles atravessados. Arriscamos dizer que esse processo não pertence apenas ao coletivo que dele participou, mesmo que o pareça. Esta tese, em verdade, é de muitos/as. Muitos/as artistas, pesquisadores/as, pedagogos/as, amigos/as e mestres/as, todos/as parceiros/as de uma busca comum, foram convocados/as a colaborar com esta pesquisa, mesmo que não o saibam. Muitas memórias, sentimentos, sensações e pensamentos que remontam à nossa vida artística e particular, instâncias em que já não sabemos onde uma começa e outra termina, sustentaram e moveram nossa prática e nossa escrita.

O processo aqui pensado buscou suas bases no teatro experimental, proposição revolucionária feita pelos/as reformadores/as do teatro do século XX, ainda bastante ligada ao projeto de uma sociedade que buscava por um/a novo/a artista. Esse processo visou a problematizar o fazer teatral e, fazendo-o, acabou problematizando a própria vida dos/as artistas nele envolvidos/as. O teatro moderno trouxe-nos a incerteza das fronteiras entre vida e cena, e as pesquisas de Stanislávski foram, nesse sentido, determinantes.

Quando dizemos que nos apropriamos dos elementos do Sistema, tentamos dizer que podemos nos colocar sobre essas *placas* e movê-las. Isso implica que, ao movê-las, podemos não alcançar as forças desejadas, a organicidade esperada. A medida justa no trato com os elementos está na busca; a conquista é consequência. A vivência é a vivência possível para aquele momento, naquele espaço, para aquele/a artista, com aquele público. Entretanto, salientamos que o alcance desses momentos de vivências possíveis é conquistado por uma incansável prática sobre si mesmo/a e sobre a cena. A cada vez que nos colocamos na cena, como diretores/as e atores/atrizes, o caminho deve ser refeito e o movimento das *placas* será um novo movimento.

Ao movermos os elementos do Sistema, podemos extrair deles forças criativas. A memória, as sensações, os sentimentos e os pensamentos são as forças que nos afetam como consequência orgânica do processo. Todo conhecimento do Sistema tem a intenção de provocar potências interiores sem acessá-las diretamente, mas alcançando princípios operacionáveis para qualquer ator/atriz ou diretor/a que queira gerar, na cena, uma vida possível que tenha força de realidade.

Se a conquista de uma segunda natureza é o que permite o estado criativo ideal para Stanislávski, no qual o/a ator/atriz alcança a organicidade da ação, seria esse estado promovido por um movimento justo dos elementos, uma justa movimentação das *placas moventes*. Acreditamos, portanto, que alcançar a segunda natureza trata da busca dessa conquista e que isso permite que nos aproximemos desse estado criativo. Mesmo que não o alcancemos de todo e o tempo inteiro, conquistamos momentos, acontecimentos, quiçá a vivência inteira de uma apresentação ou de um ensaio. Como utopia, a segunda natureza e sua consequente vivência no aqui-agora movem-nos por caminhos que precisam ser refeitos a cada momento. Caminhar em sua direção não garante o alcance dessa natureza. Nem sempre chegamos lá. A autenticidade do processo não residiria apenas em sua conquista, sendo a medida já da busca.

Dessa forma, acreditamos que o Sistema de Stanislávski nos move e que, por esse processo gradual de aprendizagem e apropriação, conseguimos também mover seus elementos. Sendo assim, estar apropriado não significa ter do Sistema seu domínio inequívoco e de uma vez para sempre. Se realmente houver a possibilidade de domínio assim dos princípios orgânicos do Sistema, quando poderíamos determinar o momento na vida de um/a artista no qual ele/a teria alcançado sua natureza criativa sem dela não mais se perder? Stanislávski (1986c) ao tratar de vivência e representação, afirma não existir ator/atriz que não acabe chegando à representação, mesmo que busque pela vivência, nem ator/atriz que não

possa, pela representação, alcançar um estado criativo que lhe permita vivenciar a cena. A natureza criativa é movente, alcançável, mas não aprisionável. É uma conquista contínua.

O processo do/a diretor/a e do/a ator/atriz é um processo incerto, porque não temos a segurança de que, ao mover os princípios do Sistema de Stanislávski, conseguiremos gerar forças na criação. Em nossos processos como profissionais da cena, a forma com a qual lidamos com os elementos do Sistema dependerá de como articulamos as circunstâncias que nos envolvem como sujeitos e artistas naquele momento e naquele espaço e se conseguimos ou não, a partir disso, gerar potências criativas na direção de nossa supertarefa como encenadores/a e atores/atrizes, mas também de nossa supersupertarefa, como sujeitos no mundo. Solómon Merener, a esse respeito, bem lembra que para Stanislávski "a base de toda criação consiste em se aprofundar o quanto conseguimos na ideia (supertarefa) da obra, que sempre deve estar ajustada com o objetivo da vida e da concepção de mundo do artista criativo (a super-supertarefa)" (*in* STANISLÁVSKI, 1986a, p.347). Como artistas, somos responsáveis pelos afetos que produzimos.

O trabalho do/a encenador/a centraliza o trato com os diferentes elementos do espetáculo e é dele/a sua concepção, mas a prática é colaborativa, e não arbitrária. No coletivo, há que ter diálogo, escuta, proposições, recuos. No teatro não precisa haver relações hierárquicas, mas apenas o entendimento de que o/a encenador/a lida com a articulação de todos os elementos do espetáculo. O importante é compreender cada papel desempenhado no processo e respeitar as instâncias estabelecidas pelos acordos do grupo. Acordo não significa imposição.

Ao contrário do que ainda se fala, o Sistema de Stanislávski não é uma metodologia para o realismo cênico, mas é base para o trabalho do/a ator/atriz e do/a encenador/a, sendo, portanto, anterior às questões que se referem às escolhas formais da encenação. Para Stanislávski, em qualquer proposta, o que deveria estar em jogo é sua sustentação pelo trabalho do/a ator/atriz criativo/a, autônomo/a e orgânico/a. Entretanto, a busca por uma *realidade cênica*, preconizada pelo mestre russo para uma atuação orgânica, foi confundida com a busca pelo *realismo cênico*.

Com o desenvolvimento do trabalho artístico e pedagógico de Vakhtágov, abre-se uma perspectiva para o Sistema que confirma o que Stanislávski já vinha sublinhando desde o início de sua sistematização: que é possível aprender, com o tempo, que o Sistema "é necessário, não para o realismo, mas para a verdade do sentimento" (1986a, p. 192). Discípulos como Vakhtágov e herdeiros como Tovstonógov, e tantos/as outros/as atores/atrizes e diretores/as que trabalham a partir desse legado, conseguiram, na prática,

defender a tese de Stanislávski. Nesta pesquisa, tentamos colaborar com essa perspectiva, criando um espetáculo pelo movimento dos princípios stanislavskianos, sem alinhá-lo a nenhuma questão formal preconcebida, deixando que suas questões estéticas fossem sendo sugeridas desde dentro do processo. *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, nesse sentido, é um espetáculo no qual buscamos criar uma realidade cênica pela vivência de ações físicas sinceras e reais.

Há que se compreender que a aproximação ao realismo foi a forma de Stanislávski pensar uma atuação mais real e orgânica, pois tal escola exigia uma distância do território dos clichês característicos de sua época. Para isso, essa tendência requeria um registro que se aproximasse da forma exterior de o sujeito agir na vida ordinária, porém, Stanislávski percebeu que isso não era suficiente para que o/a ator/atriz conseguisse alcançar a organicidade, pois clichês também eram criados. Isso significa dizer que imitar a exterioridade da ação realizada na vida ordinária, ou ainda, criar ações realistas, considerando apenas sua forma exterior, não garante que elas sejam reais, psicofísicas, autênticas. Para a atuação realista

Para Stanislávski, se a abordagem é só pela forma da ação, não há nela a sinceridade e a verdade que lhe são devidas. O mestre acreditava que o/a ator/atriz deveria agir de forma a tornar o *realismo* uma *realidade* cênica. Assim, realizando a busca por uma atuação adequada à forma realista, Stanislávski aproxima-se da ideia de ação real, sincera e verdadeira, já identificada no trabalho de Shchépkin, mas passa a entendê-la como necessária em qualquer proposta estética. A esse respeito, D'Agostini lembra que "é de conhecimento notório as incursões de K. Stanislávski, tanto como ator como encenador, pelos inúmeros gêneros poéticos, que vão desde os clássicos até o teatro moderno, do naturalismo, realismo, simbolismo, até o futurismo" (2007, p.44). Os princípios do Sistema foram maturados durante toda a vida artística de Stanislávski, sendo aplicados em diferentes experimentações, nas quais o caráter *real* da atuação ganha destaque. *Realidade cênica* refere-se à organicidade; *realismo cênico* diz respeito a uma tendência formal. Para Tovstonógov (1980), e para nós, acreditar que o Sistema de Stanislávski é metodologia para a atuação realista é acreditar num mito.

O Sistema de Stanislávski, por meio da imaginação de si nas circunstâncias propostas e da percepção das circunstâncias do aqui-agora, da atenção que transita pela cena, do tempo-ritmo que promove impulsos e move a ação física, da liberdade muscular que permite a realização sem obstáculos físicos da ação, possibilita ao/à ator/atriz criar ações autênticas com as quais se relaciona com seus/suas parceiros/as, gerando contato, comunicação, chegando à comunhão com o público pela vivência real de uma linha lógica e coerente de ações.

É preciso dar sentido a essa linha de ações físicas, partindo de desejos reais. Salientamos que tais desejos, finalidades, tarefas, estão ligados à personagem e ao material textual, mas também às circunstâncias ligadas ao espaço-tempo presente e à percepção fina de si mesmo/a no aqui-agora da cena. A atuação não diz respeito apenas à ficção.

O/A ator/atriz coloca-se frente à ficção, dando-lhe caráter de uma realidade possível, tentando mobilizar seu corpo para que sensações, sentimentos, memórias e pensamentos despertem em sua interioridade e sejam refletidas na exterioridade, já que essas dimensões não se separam. A vivência torna-se carne.

A vida na cena é conquistada por caminhos que são sustentados por princípios, e não por um resultado de uma equação. Saber que se trata de vivência leva-nos a crer que, para esse processo, sempre haverá a necessidade de recolocar as forças da vida em movimento na cena. Por isso, consideramos o Sistema como promotor de caminhos, nos quais cada artista terá de procurar suas respostas. O Sistema é caminho; a ação física de cada ator/atriz, uma resposta possível.

Uma vez alcançada a organicidade de uma ação, não significa que esta se torna orgânica de uma vez para sempre. A problemática da vida gerada pela ação sempre terá que ser novamente solucionada por processos interiores que se diferenciam a cada vivência. A solução proposta por Stanislávski para o/a ator/atriz é o enfrentamento sincero da cena, promovido por uma vontade profunda de *ser* e *estar* nela. Essa vontade criativa, para Stanislávski, deve ser parte de sua disciplina e deve ser despertada pelo estabelecimento de um estado criativo, uma questão ética que implica compromisso com o momento presente da cena, o que permitirá relacionar-se efetivamente com seus pares. Atuar é uma forma de colocar-se no mundo.

As questões do teatro são filosóficas porque pertencem ao indivíduo, ao seu corpo e à sua subjetividade. Os fundamentos do Sistema de Stanislávski cumprem, ainda hoje, um papel de grande importância no teatro, pois propõem abordar aquilo sobre o que não temos domínio, nossa interioridade e sua relação com o mundo. Porém, trata-se de uma abordagem concreta que parte de princípios verificáveis na ação do sujeito na vida ordinária. Stanislávski deixou-nos caminhos passíveis de serem percorridos para se conquistar, na cena, vida. Cabe a nós percorrê-los.

Partindo do pressuposto de que o Sistema possui fundamentos que devem ser experimentados na prática, e não tomados como o receituário de uma composição, nesta pesquisa, tentamos nos apropriar desse conhecimento, tensionando seus princípios com um material textual que, à primeira vista, lhes parece avesso. A estratégia do trânsito incessante

entre prática e texto, pelos estudos cênicos (*études*), é o que possibilita uma criação autêntica que confere ao trabalho uma articulação entre o projeto do/a autor/a e do/a encenador/a com o trabalho do/a ator/atriz. O espetáculo é, assim, resultado de um diálogo entre as instâncias da arte teatral.

Os *études* criam a possibilidade de uma análise pela prática, que descobre elementos que a investigação do/a diretor/a não havia acessado. O/A ator/atriz criativo/a, frente aos elementos da Análise Ativa, passa a criar ações e a construir acontecimentos. Nesse processo, outros enfoques possíveis para o texto são revelados, o/a ator/atriz realiza sua concepção dentro da cena por ações, pesquisando novas possibilidades e evidenciando diferentes perspectivas. Se compreendermos o/a ator/atriz como sujeito da experiência cênica, temos que destacar a disponibilidade para deixar essa vivência acontecer.

Na tradição de Stanislávski, o teatro não forma apenas artistas da cena, mas forma sujeitos. Os processos criativos são processos formativos, de trabalho sobre si mesmo/a para o trabalho com o outro. A pedagogia emerge nesses processos como possibilidade de relação, de contato, de adaptação, de encontro, de composição entre corpos, de recriação de si mesmo/a. A dimensão ética dessa tradição alia-se à cena de maneira definitiva. Como criar encontros que promovam forças criativas indo além das questões pessoais de cada artista? A estratégia de Stanislávski para essa questão ética é sua aliança com a estética. O espetáculo é feito de posturas afirmativas.

A ação física tem um caráter real, e, por isso, as circunstâncias que pautam a criação não podem ser só ficcionais. Há que se dar valor às circunstâncias do momento presente da cena, pois, se é o/a ator/atriz que dá vida à cena, suas questões é que são postas em xeque. O/A ator/atriz tem de lidar consigo mesmo/a no espaço-tempo do momento presente. Para engendrar imanência, o/a ator/atriz precisa estar ali, com tudo o que faz dele/a parte daquele presente. Se o trabalho do/a ator/atriz é sobre si, de si não se pode fugir.

Ao movimentarmos as *placas tectônicas* do Sistema de Stanislávski, percebemos que há princípios anteriores a esses elementos que compõem uma base ainda mais profunda desse legado que nos foi deixado. Estamos falando das questões éticas do trabalho, que se desdobram na disponibilidade, na humildade e na generosidade consigo, com o outro, com a cena e com o público.

A disponibilidade, assim como a generosidade e a humildade na relação com o outro, possibilitam uma troca, uma partilha ou um trânsito? Os três movimentos parecem interessantes de serem pensados no trabalho do/a ator/atriz em relação a seus pares. A troca refere-se a algo que se dá e a algo que se recebe. A partilha implica algo que se divide e se

compartilha. Já o trânsito traz a importante noção de movimento duplo, de algo que se move no *entre*, possibilitando uma relação íntima e intensiva, na qual forças constitutivas do acontecimento teatral transformam o espetáculo em um encontro. Para o encenador-pedagogo russo Adolf Shapiro¹⁸⁹, "se o ator está sentindo que não tem um contato verdadeiro com o parceiro, ele não deve ficar ansioso, deve se esquecer de si mesmo e se concentrar totalmente no parceiro" (2013, p. 107). Esquecer-se de *si* para abrir a possibilidade de pensar em um *nós*. É preciso abandonar-se à vivência para dela, fazer parte. Abandonar, nesse sentido, não é fugir.

Para o/a ator/atriz, o trabalho com a atenção é a primeira condição de acesso à vida cênica. Exercitando o controle da atenção, o/a ator/atriz força-se a permanecer no momento presente da cena, disciplinando-se a manter-se em estado criativo, não permitindo que objetos alheios ao processo lhe desviem a atenção. Em função do estado criativo, o/a ator/atriz compreende a importância da ligação profunda a ser estabelecida com os elementos que constituem a cena e percebe a necessidade de estar disponível para comunicar-se com o que nela surge.

A atenção é importante por manter um estado de abertura e generosidade do/a ator/atriz em relação ao acontecimento; ele/ela passa a perceber o que ocorre e a potencializar as forças latentes, investindo em relações propostas, intuindo e pensando o que a experimentação pede de si. O/A ator/atriz é aquele/a que deixa o acontecimento ocorrer e atravessá-lo/a, e isso implica uma ação de recuo, abrir espaço para proposições ocorrerem e nelas apostar. Recuar não é negar, é uma forma de propor.

O recuo como proposição ao acontecimento abre a possibilidade da falha, mas oferece a oportunidade de falhar junto com o outro. Trata-se de uma questão ética com a criação. Há que se entender que ausentar-se da cena e dela participar com humildade é disponibilizar-se sem impor ideias, mas deixar que elas surjam das relações estabelecidas na vivência engendrada. O/A ator/atriz não deve temer o desconhecido, não deve furtar-se ao perigo imanente à cena. Pelo contrário, deve buscar essa condição de desamparo e tentar dela extrair suas forças.

É preciso controle da ansiedade criativa, do afã em estar sempre à frente das proposições. O recuo estimula a generosidade com o *outro* da cena e coloca o/a ator/atriz numa situação vulnerável, em que deixar coisas acontecerem sem sua participação "efetiva", mesmo que isso implique falhas e fracassos, é de grande valia. A vivência é uma travessia, é

¹⁸⁹ Um dos mais respeitados encenadores russos contemporâneos. Foi aluno de Maria Knébel, sendo um dos grandes divulgadores do Sistema de Stanislávski na atualidade.

um caminho que leva o/a ator/atriz de um lugar a outro, a territórios desconhecidos – e, para pisá-los, é preciso coragem.

A humildade no trabalho do/a ator/atriz concerne ao entendimento de que as críticas feitas ao seu trabalho se referem ao *teatro* que ele/a faz possível, e não à sua individualidade dentro da cena. Em cena, o/a ator/atriz age como um veículo, deixando passar por si aquilo que o espetáculo demanda para acessar o público. Com isso, o/a ator/atriz consegue entender que, mais que aceitar as críticas, o que ainda não é uma atitude extrema, deve buscá-las a fim de tornar seu trabalho mais preciso, mais concreto, mais orgânico, com maior potencial de vida. Indo além das críticas, a humildade reside na atitude comedida na cena. Há que se perceber quando a cena precisa de sua proposição, e, nesse sentido, ausentar-se *na cena* não é ausentar-se *dela*.

Ao escolhermos um material para trabalharmos criativa e pedagogicamente, não sabemos ao certo o que nele nos chama a atenção, mas algo se passa nesse entremeio. Por que escolher *Descrição de Imagem*? Por que Heiner Müller? Como encenadora, interessam-me materiais que proponham risco ao tentar plasmá-los em ações e acontecimentos. Porém, há algo desse interesse que escapa à compreensão, que foge aos juízos. Algo nos conecta e passa a nos perseguir. Impressões e sensações que, misturadas aos sentimentos, às nossas memórias, provocam o pensamento e a imaginação.

O texto *Descrição de Imagem* foi escolhido por ir ao encontro da ideia de um texto que dificultasse seu acesso pelos princípios da Análise Ativa, com a finalidade de questionarmos a concepção de que o Sistema estaria de alguma forma ligado tanto ao realismo quanto à forma dramática. Esse *material teatral* de Heiner Müller também nos chamou a atenção por apresentar uma poética de imagens que transita entre os temas da vida e da morte, e, como estávamos trabalhando com a vida na cena, talvez tenha se imposto por esse motivo. A ideia de Müller, da história se repetindo em conflitos entre vida e morte e de um sujeito que se perde de si em imagens, misturando-se à história como uma *figura*, foi pertinente por problematizar a noção de personagem, mas também de acontecimento. Dessa forma, o texto de Müller foi oportuno por mostrar-nos que os elementos da Análise Ativa são passíveis de movimento mesmo em dramaturgias que, pelas características formais, problematizam sua análise e sua encenação.

Ao assistir a *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave*, D'Agostini questionou-nos quanto ao seu processo de criação: "o que são os objetos depois que as pessoas se vão? O que são os objetos, quando estes ficam depois da morte? O que fazemos com o que nos foi deixado?". Tais perguntas foram por nós redimensionadas, estendendo-se do trato com

materiais criativos do espetáculo ao processo de pesquisa e à nossa trajetória com o conhecimento de Stanislávski. Pensamos, pois, que, mesmo quando as pessoas se vão, nos deixam algo a ser recomeçado. Somos parte do que outros já foram e só somos algo porque outros já o foram e nos legaram heranças, mesmo que em meio a escombros. Escombros são fragmentos de vida.

Caberia juntar os cacos ou fazer deles pedaços ainda menores para que, destruindo os significados impressos, possamos fazer com eles algo novo? Haveria como fazer algo novo ou seria o caso de mover as forças de algo que novo já não é? Com respeito aos *pedaços* do Sistema de Stanislávski, entendemos que fazer com eles algo novo só foi possível porque os tomamos como potências, e não como receita. E temos de ter cuidado ao afirmar o novo diante de Stanislávski, uma vez que seu conhecimento deixa pouco espaço para revisões, e nós tampouco o encontramos.

O/A ator/atriz trabalha sobre o erro e, por vezes, tenta concretizar ações físicas sem obter êxito. Contudo, se há a luta para que isso ocorra, se há a vontade de criar uma ação viva e se há a consciência de que ela não ocorre, um caminho processual está sendo percorrido. Errar é o que possibilita resistir e enfrentar o processo.

Os erros são importantes porque neles encontramos pistas dos caminhos a serem percorridos. Ademais, o fracasso é prerrogativa da ação humana e, por extensão, da ação atoral, uma vez que a cena nunca está pronta. O teatro trabalha sobre escombros; por isso, há a necessidade constante de reconstruir e dar vida a um processo que dura não só enquanto o espetáculo durar, pois segue movimentando forças além de sua duração material. No teatro, vivemos sob o signo do fracasso e temos, em função disso, de travar lutas diárias, minuto a minuto da cena, caminhando em direção de nossa utopia. Nenhuma garantia é dada, mas tudo pode ser conquistado se o for num aqui-agora e de forma autêntica.

Com a arte, tendemos a querer devolver à vida as potências que dela ganhamos; devolver à vida uma pequena parcela dela própria. Um ato de aceitação e agradecimento. Os momentos de potência parecem ser justamente aqueles que nos dão a certeza de nossa finitude.

As proposições de Stanislávski, ao ultrapassarem o/a artista e abalar o sujeito, mostram-nos a insignificância de nossos feitos no mundo. E isso não significa depreciar a ação humana, mas apenas afirmar que uma ética com a vida é tanto mais urgente. Estar à altura dos acontecimentos, na vida e na arte, é ter rigor ao viver. Se somos pequenos/as, como o são nossos trabalhos, tanto mais importante é movimentarmos forças ao vivermos a cena, pois é o movimento de vida que damos à cena que dela nos faz dignos. Entender que somos

pouco obriga-nos a transformar frações insignificantes em algo importante. Se há medo, é o de não se apequenar o suficiente para dar ao encontro seu devido valor, sua justa e implacável potência.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Izabel. Quase Tudo Que Você Queria Saber Sobre Tectônica, Mas Tinha Vergonha de Perguntar. *In: Revista Pós- V16, Nr26*. São Paulo: Dez 2009.
- ANDERS, Günter. **Kafka: Pró e Contra**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão de Trad. Monica Stahel. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. Tradução Raquel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. O que podemos, ainda hoje, aprender do Teatro e do Sistema de Stanislavski. *In: PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo. Stanislavski revivido*. 1. ed. São Paulo: Giostri, pp. 19-27, 2014.
- _____. Perguntas da Plateia – 10 de dezembro de 2013 Marie-Christine Autant-Mathieu e Sérgio de Carvalho. *In: PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo. Stanislavski revivido*. 1. ed. São Paulo: Giostri, pp. 35-42, 2014.
- BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. Tradução Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- _____. **A Terra de Cinzas e Diamantes**. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BECKETT, Samuel. **Proust**. Tradução Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BENEDETTI, Jean. *An Actor's Work – A student's Diary/Konstantin Stanislavski*. London & New York: Routledge, 2008.
- _____. *Stanislavsky and the Moscow Art Theatre 1898-1938*. *In: A History of Russian Theatre*, editado por Robert Leach e Victor Borovsky, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 254-277, 1999.
- _____. *Stanislavski – An Introduction*. Nova York: Theatre Arts Books, 1982.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BERTHOZ, Alain. O Sentido do Movimento – Entrevista com Alain Berthoh por Florence Corin. Tradução Lucrecia Silk. *In: CORIN, Florence (Org.) Vu du corps. Nouvelles de danse. Bruxelles: CONTREDANSE. Périodique semestriel n° 48-49, pp. 80-93, automne – hiver 2001*.
- BEUMERS, Birgit. *The “THAW” and After*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. *In: A History of Russian Theatre*, editado por Robert Leach e Victor Borovsky, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 358-381, 1999.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. Tradução Anna Viana. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2011.

_____. Seis Coisas que Sei Sobre o Treinamento de Atores. *In: Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas/Universidade do Estado de Santa Catarina*. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n. 12, pp. 29-40, 2009.

BOLSANELLO, Débora Pereira. **Em pleno corpo: educação somática, movimento e Saúde**. Curitiba: Juruá, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19, p. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002.

BRAGA, Bia. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator: caminhos para a soberania**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRECHT, Bertolt. **O declínio do egoísta Johann Fatzer**. Tradução Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **A porta aberta**. Tradução Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas: editora da Unicamp, 2001.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Tradução e apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

CANALLES, Pablo. As Ações Físicas e a Análise Ativa. Santa Maria: Gráfica UFSM, 2008. *In: Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria: UFSM, vol. 1, pp. 57-68, Jan/Jun 2008.

_____. **Dos Princípios do Ator: A Análise da Ação Física Através da Tríade Percepção-Imaginação-Adaptação, A Partir dos Pressupostos de Konstantin Stanislávski**. Florianópolis: UDESC, 2008. Dissertação sem publicação.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARNICKE, Sharon Marie. **Stanislavsky in Focus – An Acting Master for Twenty-first Century**. 2. ed. London & New York: Routledge, 2009.

_____. “An Actor Prepares/Rabota aktera nad soboï, Chast' I”: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky”. **Theatre Journal**, vol. 36, n. 4. Dec., pp. 481-494, 1984.

_____. **Stanislavsky – Uncensored and Unabridged**. Londres: Routledge, 2002. *In: RE-DIRECTION – A Theoretical and Practical Guide*. Editado por Rebecca Schneider e Gabrielle Cody. Londres: Routledge, pp. 28-39, 2002.

_____. *Stanislavsky System – Pathways for the actor*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2000. In: HODGE, Alison. (Org.) *Twentieth Century Actor Training*. Londres e Nova Iorque: Routledge, pp. 11-36, 2000.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A Atenção e a Cena**. Dissertação. Mestrado em Artes Cênicas. ECA/USP, São Paulo, 2011.

_____. A Atenção e A Preparação do Ator de Stanislávski. In: **Revista Sala Preta**. V. 12, nº 2. São Paulo: PPGAC/USP, pp. 122-133, 2012.

CARVALHO, Sérgio de. Um Trabalho com Stanislávski. In: PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo. **Stanislavski revivido**. 1. ed. São Paulo: Giostri, pp. 28-34, 2014.

_____. Perguntas da Plateia – 10 de dezembro de 2013 Marie-Christine Autant-Mathieu e Sérgio de Carvalho. In: PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo. **Stanislavski revivido**. 1. ed. São Paulo: Giostri, pp. 35-42, 2014.

CAVALIERE, Arlete. VÁSSINA, Elena (Orgs.). **Teatro Russo: literatura e espetáculo**. Vários autores. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. **Caderno de Literatura e Cultura Russa. Dostoiévski e a Criação Artística**. Vários autores. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008

CAVALIERE, Arlete. **O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold** : um espetáculo síntese. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Teatro Russo: Percurso para um Estudo da Paródia e do Grotesco**. São Paulo: Humanitas, 2009.

CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Prefácio de Martin Scorsese. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

CLARK, Arthur C. **2001: Uma Odisseia no Espaço**. Tradução Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2015

CRUCIANI, Fabrizio. Exemplos Ocidentais: Os pais Fundadores do Início do Século XX. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações Editora, pp. 34-37, 2012.

D'AGOSTINI, Nair. **O método da Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 290f. Tese (doutorado em Literatura e Cultura Russa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. A Seleção e Construção de "Acontecimentos" no Espetáculo "A Dócil". In: **Caderno de Literatura e Cultura Russa. Dostoiévski e a Criação Artística**. São Paulo: Ateliê Editorial, pp. 65-71, 2008.

_____. **Tradição e Interculturalidade: Possibilidades de Inovações Pedagógicas e Artísticas**. In: BRONDANI, Joice Aglae. (Org.) **Scambio Dell Arte – Commedia Dell'Arte e Cavalo Marinho – Teatro-Máscara-Ritual - Interculturalidades**. Salvador: Fast Design – Prog.Visual Editora e Gráfica Rápida Ltda, pp. 99-110, 2013.

_____. **III Seminário Internacional de Pesquisa em Teatro**. Universidade Federal de Uberlândia-UFU, 2013. Ruínas Circulares V Festival Latino Americano de Teatro – 28 de agosto a 4 de setembro “O teatro em Trânsito”. Conferência dia 02/09 – “Análise ativa e o método das ações físicas de C. Stanislávski” - Festival Latino Americano da Bahia- FILTE-2013

_____. **Colóquio Internacional “150 Anos Stanislávski”**. O Compromisso artístico e ético proposto por Stanislávski em seu “sistema” para o profissional de teatro. Conferência. Dia 04.09.2013.

DAL FORNO, Adriana. **A organicidade do ator**. 2002. Dissertação - Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

DAMÁSIO, Antônio R. **O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DEPRAZ, Natalie; VARELA, Francisco J.; VERMESCH, Pierre. A Redução à Prova da Experiência. Tradução André Eirado e Virgínia Kastrup. *In: Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 58, nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ, pp. 75-86, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2007.

_____. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1993.

DIDEROT, Denis. O Paradoxo do Comediante. *In: Textos escolhidos*. Traduções e notas de Marilena Chauí e J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras. Santa Maria: UFSM, Vol. 1. Jan/Jun 2008.

FISCHER-LICHTE, Érika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

FREUD, Sigmund. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. Tradução Joan Riviere. *In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. XII, pp. 323-333, Rio de Janeiro: Imago, 2006

GARAUDY, Roger. **Um Realismo Sem Fronteiras**. Tradução Ruy Mourato. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1966.

GATTI, Luciano. Espaços Livres para a Fantasia: Descrição de Imagem, de Heiner Müller. *In: Revista Pandaemonium Germanicum*. V. 16, nº 21. São Paulo: USP, pp. 101-121, 2013.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

_____. **As metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GOMES, Adriane Maciel. **A princesa Turandot de Vakhtângov. A renovação dos princípios da Commedia Dell'Arte no Teatro Moderno Russo**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa/USP. São Paulo, 2009.

GORCHAKOV, Nikolai M. *Las Lecciones de “Regisseur” de Stanislavski*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1956.

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

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUERRA, Antônio Teixeira. **Novo Dicionário Geológico-Geomorfológico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GUINSBURG, Jacob. **Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou – Do Realismo Externo ao Tchekhovismo**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Stanislávski, Meyerhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, Jacob e FERNANDES, Silvia. **O pós-dramático**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 25. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HEISE, Wolfgang. Uma Conversa Entre Heiner Müller e Wolfgang Heise. Tradução José Galisi Filho. *In: REVISTA MAGMA*, Nº 3, ISSN 01 046330. São Paulo: USP, pp. 97-116, 1996.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos – O Breve Século XX 1914-1991**. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **A Odisseia**. Tradução Christian Werner. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

ICLE, Gilberto. **Teatro e Construção de Conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors – Women in Stanislavsky's Life and Art*. Lanham, Maryland: *University Press of America*, 2008.

JIMÉNEZ, Sérgio (Org.). *El evangelio de Stanislavski según sus apóstolos, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Editora Escenologia, 1990.

JONER, Vicente Mahfuz. **Influências do Yoga no Sistema Stanislavsky**. Monografia de Graduação. Florianópolis: UDESC, 2007.

KAFKA, Franz. **Contemplação/O Fogueira**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. *In: Revista Psicologia & Sociedade* v.16, n.3, pp. 7-16, set/dez, 2004.

KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia; PASSOS, Eduardo. (Orgs.) **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

KÉDROV, Mikhail N. *Stat'i, retchi* (Ensaio e Discursos). Moscou: VTO, 1978.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Heiner Müller - O espanto no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

KRISTI, Grigory. *Stanislavski em la Ópera*. Tradução Porfírio Miranda. Havana: *Editorial Arte y Literatura*, 1988.

KNÉBEL, Maria Osipóvna. *El último Stanislavski*. Madrid: Fundamentos, 2005.

_____. *Poética De La Pedagogia Teatral*. México: Siglo Veintiuno, 1991.

KUYPERS, Patrícia. **Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard**. Tradução Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. Rio de Janeiro, O Percevejo online, Dossiê Corpo Cênico, vol. 2, nº 2, pp.01-21, PPGAC/UNIRIO, 2006.

KURTEN, Martin. La Terminologia de Stanislavski. In: *MÁSCARA – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre escenología*. Año 3, nº 15. *Stanislavski: Ese Desconocido*. México: Escenologia A. C., pp. 34-37, 10/1993.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral**. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carrasso e Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

LE SIÈCLE STANISLAVSKI - Les Bâtisseurs D'Utopie (O Século de Stanislávski – Os Construtores de Utopia). Direção: Lew Bogdan e Valérie Lumbroso. Produção: Daniel Renouf. Realização: Peter Hercombe. (61 min.) Paris: La Sept Vidéo, 1993.

LE SIÈCLE STANISLAVSKI - Les Annees Sismiques (O Século de Stanislávski – Os Anos Sísmicos). Direção: Lew Bogdan e Valérie Lumbroso. Produção: Daniel Renouf. Realização: Peter Hercombe. (55 min) Paris: La Sept Vidéo, 1993.

LE SIÈCLE STANISLAVSKI – Les Années de Glace et de Feu. (O Século de Stanislávski – Os Anos de Gelo e Fogo). Direção: Lew Bogdan e Valérie Lumbroso. Produção: Daniel Renouf. Realização: Peter Hercombe. (53 min) Paris: La Sept Vidéo, 1993.

LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (Eds) *A History of Russian Theatre*. Cambridge: *Cambridge University Press*, 1999.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral**. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carrasso e Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Do logos à paisagem**: texto na dramaturgia contemporânea. Tradução Stephan Baungartel. Routledge, 1997.

LUPO, Stéphanie. *Anatoli Vassiliev – Au Coeur de la Pédagogie Théâtrale Rigueur et anarchie*. *Vic la Gardiole: L'Entretemps Éditions*, 2006.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2009.

MARTINS, Laédio J. **Análise Ativa: Uma Abordagem do Método das Ações Físicas na Perspectiva do Curso de Direção Teatral da UFSM/RS**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Teatro/UDESC. Florianópolis, 2011.

_____. **Equívocos Recorrentes nas Traduções de Stanislávski.** Disponível em https://www.academia.edu/1084283/EQU%C3%8DVOCOS_RECORRENTES_NAS_TRADU%C3%87%C3%95ES_DE_STANISL%C3%81VSKI. Acesso em 03/02/2014.

MÁSCARA – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre escenología. Año 3, nº 15. *Stanislavski: Ese Desconocido.* México: Escenologia A. C., 10/1993.

MATA, Athenea. **Contexto Histórico-Teatral Ruso e Influências Tempranas de Stanislavsky.** Tese de Doutorado. Instituto de Teatro, Universidade Autônoma de Barcelona, 2010.

MYERS, Roland W. **A Translation and Critical Analysis of the Letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin.** Tese. Graduate Faculty of Texas University, 1985. Disponível em <https://ttu-ir.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/9782/31295004776232.pdf>? Acesso em 15/09/2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª ed. 3ª tiragem. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

_____. **O Primado da percepção e suas consequências filosóficas.** Tradução Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **O Olho e o Espírito.** Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

_____. **A Prosa do Mundo.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

MERLIN, Bella. **‘An Actor’s Work is finally done’ - A response to the new Jean Benedetti translation of Stanislavski’s An Actor’s Work.** London/New York: Routledge, 2008. Disponível em: <http://cw.routledge.com/textbooks/stanislavski/downloads/bella-article.pdf>. Acesso em 12/08/2015.

_____. **“Where’s the spirit gone?” The complexities of translation and the nuances of terminology in An Actor’s Work and an actor’s work.** Stanislavski Studies 1, February, 2012. Disponível em: <http://stanislavskistudies.org/issues/issue-1/wheres-the-spirit-gone-the-complexities-of-translation-and-the-nuances-of-terminology-in-an-actors-work-and-an-actors-work/>. Acesso em 12/10/2015.

MEYER, Sandra. **As Metáforas do Corpo em Cena.** São Paulo: Annablume/UNESP, 2009.

MEYERHOLD, Vsévolod E. **Do Teatro.** Tradução Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOSHKOVICH, Diego. **Reforma ou Revolução: Algumas Reflexões Sobre a Atualidade do Sistema de Stanislavski.** In: PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo. **Stanislavski revivido.** 1. ed. São Paulo: Giostri, pp.75-80, 2014.

MORINGA – TEATRO E DANÇA – Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Ano 1, Nº 1. UFPB, João Pessoa: Perfilgráfica Ltda, 2006.

MUNK, Leonard. Quando Heiner Müller Relê a Grécia. In: **Revista Cavalo Louco** – Julho de 2014, p. 3-5. Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, Porto Alegre, 2014.

_____. **Dialogando com os Mortos: Heiner Müller e o Desenterramento da História.** Disponível em http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa12/leomunk_dialogando.html. Acesso em 03/04/2014.

MÜLLER, Heiner. Descrição de Imagem. Tradução Christiane Roehrig e Marcos Renaux. *In: Medeamaterial e outros textos.* São Paulo: Paz e Terra, pp. 153-159, 1993.

_____. **Medeamaterial e outros textos.** São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. **Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras.** Trad. Karola Zimmer. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

NECKEL, Inajá. **Atitude extrema e salto.** 2011. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2011.

PADILHA, Priscila Genara. ZALTRON, Michele Almeida. Sistematização de uma Experiência: Uma Leitura Cênica de Yerma a Partir do Método da Análise Ativa de Stanislávski. Santa Maria. Gráfica UFSM: 2008. *In: Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras.* Santa Maria: UFSM, vol. 1, pp. 79-86, Jan/Jun. 2008.

PADILHA, Priscila Genara. **Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett.** 2011. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.) **Pistas do Método da Cartografia – Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIACENTINI, Ney. **Eugênio Kusnet: do Ator ao Professor.** São Paulo: HUCITEC Editora, 2014.

PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo. (Orgs.) **Stanislavski Revivido.** 1. ed. São Paulo: Giostri, 2014.

PICCON-VALLIN, Béatrice. **A Arte do Teatro: entre Tradição e Vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea.** Organização Fátima Saadi. Tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PICCON-VALLIN, Béatrice; SAADI, Fátima. (Orgs.) **A Cena em Ensaios.** Tradução de Fátima Saadi, Cláudia Fares e Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUINTANILHA, Beatriz M. P. **Percepção Corporal com Base na Eutonia: uma Contribuição para o Aluno/Ator.** Dissertação. Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo, 1999.

_____. A Eutonia na Preparação Corporal e Vocal dos Alunos-Atores. Santa Maria: Gráfica UFSM, 2008. *In: Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras.* Santa Maria: UFSM, vol. 1, p. 15-22, Jan/Jun 2008.

REVISTA FOLHETIM, Nº 30 Especial Stanislávski. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

REVISTA DO LUME, v. 1. Nº 1. Campinas: UNICAMP, 1998.

REVISTA PÓS, v.16, Nº26. São Paulo: Dez 2009. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/viewFile/43644/47266>. Acesso em 30/07/2016.

REVISTA MAGMA, Nº 3, ISSN 01 046330. São Paulo: USP, 1996.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução do Inglês Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RÖLL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller – Modernidade de Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROUBINE. Jean- Jaques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUFFINI, Franco. *Stanislavskij: Dal Lavoro Dell'Attore al Lavoro Su di Sé*. Roma: Laterza, 2003.

_____. O “Sistema” de Stanislávski. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações Editora, pp. 138-141, 2012.

_____. *Novela Pedagógica – un estudio sobre los libros de Stanislavski* (Romance Pedagógico. Um estudo sobre os livros de Stanislávski). Tradução de Margherita Pavia. In: **MÁSCARA – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología**. Año 3, nº 15. *Stanislavski: Esse Desconocido*. México: Escenologia A. C., pp. 5-33, 10/1993.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac& Naify, 2009.

SANCHES, José A. *Dramaturgias de la Imagen*. 3. ed. Cuenca: *Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha*, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SAURA, Jorge. (Coord.) *Actores y actuación: Antología de textos sobre la interpretación*. Volumen II (1863-1914). Madrid: Fundamentos, 2007.

SAURA, Jorge (Ed.) y E. VAJTÁNGOV. *Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: *Publicaciones de la ADF*, 1997

SCANDOLARA, Camilo. **Os estudos do Teatro de Arte de Moscou e a formação pedagógica no século XX**. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

SCHINO, Mirella. "Natural" e "Orgânico". In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações Editora, pp. 208-210, 2012.

SCHNEIDERMAN, Boris. **Projeções: Rússia/Brasil/Itália**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SHAPIRO, Adolph. 6 Perguntas dos atores da Mundana Companhia. Tradução Alina Dzhangaryan. In: Revista **Folhetim N° 30 Especial Stanislávski**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, pp. 103-109, 2013.

SLONIM, Marc. *La Literatura Rusa*. Traducción de Emma Susana Speratti. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

_____. **El Teatro Ruso – Del Imperio a los Soviets**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

SMELIANSKY, Anatoly. *Russian Theatre in the Post-Communist Era*. In: *A History of Russian Theatre*, editado por Robert Leach e Victor Borovsky, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 382-406, 1999.

_____. Stanislavski y el Stalinismo. In: **MÁSCARA – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre escenología**. Año 3, n° 15. *Stanislavski: Ese Desconocido*. México: Escenología A. C., pp. 52-58, 10/1993.

SENELICK, Laurence. *Stanislavsky – Double Life in Art*. Disponível em <http://cw.routledge.com/textbooks/stanislavski/downloads/mla-introduction.pdf>. Acesso em 22-02-2012.

_____. **Historical Dictionary of Russian Theatre**. 2nd ed. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.

SPINOZA, Benedictus (Baruch) de. **Ética**. Edição Bilíngue Português-Latim. Org. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica Editora, 2010.

SERRANO, Raúl. *Nuevas Tesis Sobre Stanislavski: Fundamentos para Una Teoría Pedagógica*. Buenos Aires: Atuel, 2004.

_____. *Tesis Sobre Stanislavski: En La Educación del Actor*. México: Escenología, A. C., 1996.

_____. *Dialéctica del Trabajo Creador del Actor*. México: Cartago, 1982.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1988.

_____. *El trabajo del autor sobre si mismo. El trabajo sobre si mismo en el proceso de las vivências*. Buenos Aires: Editora Quetzal, 1986a.

_____. *El trabajo del actor sobre si mismo. El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Editora Quetzal, 1986b.

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

_____. *Mí vida en el arte*. Buenos Aires: Rafael Cedeño Editor, 2007.

_____. *Trabajos Teatrales: Correspondencia*. Buenos Aires: Quetzal, 1986c.

_____. *El metodo de acciones físicas*. In: JIMENEZ, Sergio. (Org.) *El Evangelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990.

_____. *El Arte Escénico*. 2. ed. Con una Introducción de David Magarshack. Traducción de Julieta Campos. México: Siglo Veinteuno Editores/S.A., 2009.

_____. *El Proceso de Dirección Escénica*. Apuntes de ensayos por Nikolai M. Gorchakov y Vladimir O. Toporkov. Selección y notas Edgar Ceballos. México: Escenologia, 2011.

_____. *Sobránie sotchinéni v 8 tomakh, 1954-1961. Moiá jizn' v iskusstve* (Minha vida na arte). Tomo 1. Moscou: Iskusstvo, 1954.

_____. *Sobránie sotchinénii v 8 tomakh, 1954-1961. Rabota aktiora nad soboi. Rabota nad soboi v tvórtcheskom protsésse pereživânia* (O trabalho do ator sobre si mesmo. O trabalho sobre si mesmo no processo da criação da vivência). Tomo 2, Moscou: Iskusstvo, 1954.

_____. *Sobránie sotchinénii v 8 tomakh, 1954-1961. Rabota aktiora nad soboi. Rabota nad soboi v tvórtcheskom protsésse voplochtchênia* (O trabalho do ator sobre si mesmo. O trabalho sobre si mesmo no processo da encarnação). Tomo 3, Moscou: Iskusstvo, 1955.

_____. *Sobránie sotchinéni v 8 tomakh, 1954-1961. Rabota aktiora nad róliu* (O trabalho do ator sobre o papel). Tomo 4, Moscou: Iskusstvo, 1957.

_____. *Sobránie sotchinéni v 8 tomakh, 1954-1961. Stat'í, réchi, zamétki, dnevniki, vospominânia [1877-1917]* (Artigos, Palestras, Anotações, Diário e Recordações [1877-1917]). Tomo 5, Moscou: Iskusstvo, 1958.

_____. *Sobránie sotchinéni v 8 tomakh, 1954-1961. Stat'í, rechi, zamétki, dnevniki, vospominânia [1817-1938]* (Artigos, Palestras, Anotações, Diário e Recordações [1917-1938]). Tomo 6, Moscou: Iskusstvo, 1959.

_____. *Sobránie sotchinéni v 8 tomakh, 1954-1961. Pís'ma 1886-1917* (Cartas 1886-1917). Tomo 7, Moscou: Iskusstvo, 1960.

_____. *Sobránie sotchinéni v 8 tomakh, 1954-1961. Pís'ma 1918-1938* (Cartas 1918-1938). Tomo 8, Moscou: Iskusstvo, 1961.

_____. *Pólnoie sobránie sotchinéni v vos'mi tomakh* (As obras completas em oito volumes). Moscou: Iskusstvo 1954-1 e 2 tom; 1955-3 tom; 1957-tom 4; 1958-tom 5; 1959-tom 6; 1960-tom 7; 1961 -tom 8.

_____. *Vospominânia i pís'ma* (Memória e cartas). Moscou: Ed. Progress, 1963.

_____. *Iz zapisnykh knjúek 1912-1938* (Dos cadernos de anotações 1912-1938). 2 v. Moscou: VTO, 1986.

STRASBERG, Lee. *Um Sonho de Paixão – O Desenvolvimento do Método*. Tradução de Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SYLVESTER, David. *Entrevista com Francis Bacon*. Tradução Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TCHERKASSKI, Sergei. Stanislavskii i ioga. *Voprosy Teatra*. 2009, p 282-300. Disponível em http://sias.ru/upload/voprosy_teatra/2009_3-4_282-300_cherkaskiy.pdf. Acesso em 21/09/2014.

_____. **Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice**. *Stanislavski Studies* 1, February, 2012.

THAIS, Maria. **Stanislávski e Meyerhold: Simetrias assimétricas – da Pedagogia à cena, da cena à Pedagogia**. In: PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo. **Stanislavski revivido**. 1. ed. São Paulo: Giostri, pp. 45-56, 2014.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. **Stanislavski Dirige**. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1961.

_____. **Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years**. *Translated by Christine Edwards*. New York: Theatre Arts Book/Routledge, 1998.

_____. Las Acciones Físicas como Metodología. In: JIMÉNEZ, Sérgio (Org.). **El evangelio de Stanislavski según sus apóstolos, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote**. México: Editora Escenología, pp. 289-338, 1990.

TOVSTÓNÓGOV, G. A. **La Profesión de Director de Escena**. Havana: Arte y Literatura, 1980.

_____. *Los Descubrimientos de Vajtángov*. In: SAURA, Jorge (Ed.) y E. VAJTÁNGOV. **Teoría y Práctica Teatral**. Madrid: Publicaciones de la ADF, pp. 371-381, 1997.

_____. *Stanislavski v meniaiuchtchemsia mire. Sbornik Materialov Mejdunarodno simpoznuma. 27 fevralia–10 marta 1989z. Moskva*. (Stanislávski num mundo em transformação. Material do Simpósio Internacional, Moscou, 27 de fevereiro a 10 de março de 1989)

TYSZKA, Julius. A Doctrina de Stanislavski Según el Evangelio Stalinista. In: **MÁSCARA – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre escenología**. Año 3, nº 15. **Stanislavski: Ese Desconocido**. México: Escenología A. C., pp. 48-51, 10/1993.

UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina. **Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos da UDESC**: tese, dissertação, trabalho de conclusão de curso e relatório de estágio. Equipe de elaboração: LUZ, A. C. da et al. 4. ed. Florianópolis: UDESC, 2013.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

VAJTANGÓV, E. **Lecciones de Regisseur**. Buenos Aires: Quetzal, 1987.

VAKHTÁNGOV, Evguêni. **Preparacion para el papel**. In: JIMENEZ, Sergio. (Org.) **El Evangelio de Stanislávski según sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote**. México: Gaceta, 1990.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VÁSSINA, Elena. **Rússia, Início do Século XX: fundadores do Teatro Moderno.** In: MORINGA – TEATRO E DANÇA – Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Ano 1, Nº 1. UFPB, João Pessoa: Perfilgráfica Ltda, pp. 55-64, 2006.

_____. ***El Boom de la Ficción em la Literatura y el Teatro Rusos de las Ultimas Decadas: El Texto Artístico y el Contexto de la Contemporaneidad.*** In Anais XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013a. Disponível em <http://cdsa.aacademica.org/000-010/176>. Acesso em 02/10/2015

_____. **“Nenhum Manual Ou Gramática da arte Teatral”:** alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski. Revista Folhetim Nº 30 Especial Stanislávski. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, pp. 34-43, 2013b.

_____. **É Impossível Falar dos Russos sem Mencionar Oblómov.** Disponível em <https://usp-br.academia.edu/ElenaVássina>

_____. **Encenações das Obras Clássicas no Teatro Russo:** Problemas de Interpretação. Disponível em <https://usp-br.academia.edu/ElenaVássina>

_____. **O Teatro Russo à Luz dos Problemas de Recepção: Abordagem Semiótica.** Revista Repertório: Teatro e Dança Nº 20, Salvador: UFBA, 2013c.

VISCSHINIVETZ, Berta. **Eutonia: educação do corpo para o ser.** São Paulo: Sumus, 1995.

VOINOVA, N; STARETS, S.; VERKHUCHA, V.; ZDITOVETSKI, A. Dicionário Russo-Português. Lisboa: Ulmeiro, 2003.

VOLKOV, Nicolai. **Vajtángov.** In SAURA, Jorge (Ed.) y E. VAJTÁNGOV. *Teoria y Práctica Teatral.* Madrid: Publicaciones de la ADF, pp. 382-391, 1997.

ZALTRON, Michele de Almeida. **Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski.** 2011. Dissertação - Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

_____. “Переживание” (perejivánie) e o “trabalho do ator sobre si mesmo” em K. Stanislávski. Porto Alegre: ANAIS do VII Congresso da ABRACE, 2012.

ZINGUERMAN, Boris. **Inestimáveis Lições de Stanislávski.** Tradução Anastássia Bytsenko. In: CAVALIERE, Arlete. VÁSSINA, Elena (Orgs.). **Teatro Russo: literatura e espetáculo.** Vários autores. São Paulo: Ateliê Editorial, pp. 13-24, 2011.

ZOLA, Émile. O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/

<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2009/11/heiner-muller-um-espinho-no-olho-irene.html>. Brietzke em cadernos de teatro