

★ STANISLÁVSKI: ÉTICA, ESTÉTICA E GRAMÁTICA

Marco Antonio Rodrigues

Encenador teatral e professor da Escola Superior de Artes Célia Helena

Resumo: A formação do ator e o processo metodológico praticado pela Academia Russa de Arte Teatral – GITIS, uma das mais antigas escolas de teatro do mundo, sediada em Moscou. O texto ao mesmo tempo em que destaca os fundamentos artístico-pedagógicos para a formação do ator, traça um paralelo histórico, político e sócio econômico da Rússia atual.

Pensei em começar este escrito apoiando-me em uma série de citações de autores como Jerzy Grotowski e Peter Brook a respeito da contemporaneidade de Constantin Stanislávski para de cara situar meu ponto de vista, de forma a evitar ao leitor a perda de tempo com o assunto, caso discorde. Por outro lado, li recentemente uma primorosa entrevista do saudoso Milton Santos, em que ele fala justamente desse vício das aspas e citações nos artigos dos intelectuais brasileiros, como se o respaldo do citado protegesse o autor do risco de uma opinião própria. Não sou propriamente um intelectual, sou um prático, e, portanto, estaria livre da regra e à vontade para me escudar nos mestres. No entanto, como as grandes contribuições de Stanislávski estão na concretude da prática e não na distinção acadêmica, na observação da vida e não em sua edição, na coragem da disputa das ideias e não na manipulação delas, sua personalidade se torna também fonte de inspiração, estimulando o risco da socialização de algumas percepções empíricas e muito pessoais.

Estive duas vezes na Rússia, acompanhando um grupo de estudantes do Célia Helena Teatro-escola, para uma imersão de estudos na Academia Russa de Arte Teatral – GITIS, localizada em Moscou, a segunda escola de teatro mais antiga do mundo. O objetivo institucional era a otimização da

aplicação pedagógica dos princípios da gramática stanislavskiana, praticados no Célia Helena desde sua fundação. Nunca é demais lembrar que o Brasil fora beneficiário das duas Guerras Mundiais do início do século XX, contando desde sempre com o concurso de mestres europeus, nomeadamente poloneses e italianos na configuração dos primórdios do seu teatro contemporâneo. E, em especial, do russo Eugênio Kusnet, que se formara nos estúdios russos, migrara para o Brasil e transformara-se em mestre e difusor das buscas stanislavskianas.

Célia Helena

Célia Helena trabalhara muito próxima a Eugênio Kusnet no Teatro Oficina, fazendo parte dessa geração de atores que o russo ajudou a formar e que compreende a interpretação cênica como um ato de criação artística e não meramente como um trabalho de execução mecânica. Mais tarde a atriz fundou a Escola, que tem desde então um caráter de centro de investigação cênica não só embasada nas técnicas desenvolvidas no Teatro de Arte de Moscou, mas também na prática de investigação dos estúdios que Stanislávski criou ao longo da vida. Esses estúdios seriam fundamentais no desenvolvimento das pesquisas de alguns ex-discípulos, como por exemplo, Meyerhold e Vakhtangov.

Palavras-chave:
*formação,
escola russa,
Stanislávski,
análise ativa,
ações físicas,
super tarefa*

Como disse, os estúdios são centros avançados de investigação cênica, laboratórios de pesquisas, espaços de experimentação. Assim, a Escola aponta para um desenho que contempla uma sólida formação teórica e prática apoiada, como no velho modelo stanislavskiano, na reunião paradoxal da tradição e da ruptura como método pedagógico.

Ah, um cuidado que se faz necessário: falando em todas essas influências russas, polonesas, italianas, podemos inopinadamente distorcer a experiência histórica sugerindo tratar-se o Célio Helena Teatro-escola da época, de um reservatório risonho e passivo das influências colonizadoras do Primeiro Mundo. De fato, o estudo e a reflexão sobre o teatro brasileiro sempre tiveram destaque nas preocupações centrais dos conteúdos da escola. Principalmente o teatro contemporâneo e humanista de Guarnieri e Vianninha, de Dias Gomes e Lauro César Muniz, e de Plínio Marcos, além da dramaturgia histórica de Martins Pena, Silveira Sampaio, Arthur Azevedo.... Não esquecer que a atriz Célio Helena fazia parte de uma escola que compreendia a arte como força autônoma, com caráter libertário e crítico, com compromissos sociais claros e absolutamente imperativos. Mas ela também tinha convicção acerca de que as conquistas e descobertas stanislavskianas eram de cunho científico ou, mais precisamente, gramatical, como tecnologia aplicável a quaisquer formas e conteúdos; são basicamente um instrumento ativo de dissecação das relações entre homens observados em situação dramática, ou seja, envolvidos em circunstâncias extremadas que exigem deles uma energia extra cotidiana. Ou seja, a tecnologia como instrumento da excelência do trabalho que passa a ter, a partir de então, um nível de exigência e rigor incompatíveis com a tão celebrada espontaneidade verde-amarela. A antropofagia oswaldiana pode ser pensada como o decalque filosófico, pedagógico, fundamental e absolutamente singular na orientação desde o surgimento do Teatro-escola.

A Rússia

A imagem arquetípica da Rússia é a Praça Vermelha, a múmia de Lênin, o Ballet Bolshoi carcomido pelo tempo e, no máximo, as torres coloridas da Catedral Russa de São Basílio. Alguma coisa perdida no tempo, antiga, *démodé*. Este é um dos grandes signos culturais que a ditadura, a militar, patrocinada pela Guerra Fria, conseguiu plantar na cabeça da nação brasileira. Até hoje comunismo é uma prática associada psicofisicamente a canibalismo, coisa de bárbaro. Por denotação, mesmo os ícones universais cujos prenomes ou patronímicos tenham terminações em combinações alfabéticas esdrúxulas como *ich, ova, ak*, ou, por exemplo, *ski*, ainda que se trate de um Dostoiévski, produzem uma associação mental semelhante àquela gerada pela proto imagem do Homem das Cavernas. Esta é a impressão que desce com a gente dos ares quando se chega a Moscou, debaixo de uma neve pesada, em pleno fim de dezembro. Moscou é uma cidade com população equivalente a São Paulo. Nossa locomoção se dá do aeroporto ao alojamento, morosamente, amontoados em dois veículos muito velhos. O alojamento, a parte nobre dele, onde vamos permanecer durante quarenta dias, é constituído por uma cozinha coletiva, e menos de uma dezena de suítes para duas pessoas ligadas por um grande corredor.

Aulas pela manhã, de expressão vocal e movimento cênico. O período da tarde é reservado para interpretação, até às cinco da tarde. Aulas de segundas a sextas-feiras. As sessões de teatro acontecem todos os dias, às 19 horas. Quem quiser ir ao teatro tem que correr muito, porque o inverno é a alta estação do teatro russo, todas as salas ficam absolutamente lotadas, já que o teatro está para o russo mais ou menos como o futebol para nós. A organização do teatro russo é muito diversa da nossa. As companhias têm suas sedes, com um diretor artístico e um diretor administrativo. Cada companhia tem pelo menos uma dezena de espetáculos em repertório. Cada espetáculo é apresentado apenas uma ou duas vezes por mês, e os

grandes sucessos permanecem em cartaz por muitos e muitos anos. Obras clássicas de autores como Tchekhov, Shakespeare, Turgueniev, Gogol, Bertolt Brecht, Bulgakov, Büchner, Gorki, adaptações de Pushkin, ou de Dostoievski, ou contemporâneos como Alexander Galin e Vampirov, recebem duas ou três montagens na mesma temporada. O teatro russo, mesmo depois da queda do regime soviético, é fortemente subsidiado pelo poder público. Alguns de nós assistimos a mais de cinquenta espetáculos nas duas temporadas russas em que participamos da equipe do Célia Helena. Pelo menos uma dezena deles é absolutamente inesquecível.

A língua é um impedimento sério na compreensão de grande parte das obras, e como teatro é difícil em qualquer parte do mundo, torna-se evidente que há outras tantas obras inesquecíveis por outros motivos. De todo jeito, o que impressiona, comunique ou não o espetáculo, é o apuro técnico dos atores, nomeadamente vocal, e a maturidade cênica. Mesmo na escola, atrizes e atores muito jovens, em exercícios e estudos cênicos têm uma densidade adulta invejável, principalmente para um palco infantilizado como o nosso. O que acontece é que a atividade teatral na Rússia é ofício, é exercício que se professa vocacionalmente com estatuto social semelhante às atividades profissionais de forte exigência intelectual e tecnológica.

O Brasil

Aqui, ainda engatinhamos com isso, não tendo a arte valor autônomo, mas sempre agregado – ou como prática e instrumento da educação formal, ou da promoção social, não raro sendo também o último dique para a rebeldia social (o que pode ser facilmente comprovado nas esquinas, pela presença maciça dos mendigos-malabaristas formados nas oficinas de capacitação profissional do Estado ou das ONGs patrocinadas por ele). Hoje, no Brasil, ou mais especificamente em São Paulo, do ponto de vista do teatro profissional, estamos apenas começando a cumprir a pauta dos coletivos teatrais que o Teatro de Arte de Moscou consagrou

com tanta mestria a partir de 1898. Esta pauta diz respeito à luta pela consecução de núcleos artísticos estáveis empenhados na busca obsessiva da excelência e da investigação artística, ou seja, comprometidos com os grandes assuntos públicos e humanos. Esta pauta foi abortada à época da implantação da ditadura militar no Brasil. Tais coletivos constituem um patrimônio público imaterial que é por suas características, inviável econômica ou comercialmente, e justamente por isso, de interesse estratégico e orçamentário para um Estado que se pretenda humanista.

A questão da excelência artística é sempre um assunto de difícil debate. Por um lado, as condições de desemprego do país, por outro, o canto de sereia da fama proporcionado pelo maior monopólio privado de mídia eletrônica do mundo, são dois ingredientes de uma equação que atrai para as artes cênicas uma legião de indivíduos de classe média buscando solucionar as angústias da atividade profissional com talentos, dotes e habilidades não necessariamente artísticos. Parece que a mítica da espontaneidade é a melhor ferramenta profissional que atores e intérpretes podem desenvolver. Desta forma, podemos ter muito em breve um país onde todos desempenhem todas as funções cênicas, menos a de espectadores. Esta incrível percepção de que todos podem ser profissionais da cena porque se trata de um meio de “expressão inerente a todos os indivíduos” cai como uma luva nas pretensões governamentais, sejam da esquerda ou da direita. Com um mínimo de recursos pode-se agradar a muitos, trabalhando com a mística de que o parco quinhão de hoje se transformará no estrelato de amanhã. A atividade cênica no Brasil pode ser compreendida então em dois aspectos. O primeiro, absolutamente hegemônico, configurado pelo mercado de entretenimento sem quaisquer consequências que não as do âmbito da mercadoria; o segundo, num campo expressivo, onde se misturam amadores, vocacionados, semi-profissionais etc., e não necessariamente caracterizado dentro de um rigor técnico ou estético que o defina num âmbito de atividade socialmente rele-

vante ou minimamente existente no cotidiano das pessoas.

Embora existindo com alguma presença mais expressiva nos últimos vinte anos, os grupos estáveis com conjuntos de intérpretes, encenadores e técnicos que realizam um trabalho mais consequente do ponto de vista da cena, dialogando em igualdade de condições com estruturas e conjuntos do mundo inteiro, não têm conseguido as reais condições de institucionalização deste modelo. Por mais que esteja provado que o referencial artístico que interessa é o produzido pelo trabalho dos grupos estáveis, seja por seu comprometimento com a investigação cênica, seja por sua articulação com o dia-a-dia do mundo e do tempo em que atuam, a questão avança publicamente a passos de tartaruga, e institucionalmente este segmento não chega a se constituir como uma terceira via. Resta lembrar que o trabalho dos grupos têm semelhanças com o modelo dos estúdios stanilavskianos, constituindo-se, pois, por seu caráter laboratorial, numa estrutura ideal de articulação com escolas de teatro e estruturas pedagógicas semelhantes, além de ser disseminador da cultura teatral junto à população, já que o trabalho tem, em geral, um caráter reflexivo que reúne várias áreas afins, como a filosofia, a política, a sociologia e demais áreas humanas, e, por último, da perspectiva histórica, uma vez que, por suas preocupações de documentação e publicação é onde se reúne o registro detalhado das experiências cênicas. Estruturas permanentes e referenciais fortes ajudam a qualificar inclusive o entretenimento ligeiro e toda aquela vertente teatral ligada à expressão espontânea.

O trabalho de formação de atores que o Célia Helena Teatro-escola desenvolve tem como horizonte a formação de artistas criadores, com comprometimento ético. A preocupação central é como, através da assimilação técnica, instrumentalizar o trabalho de criação de um artista que não é mero executor do fazer cênico ou mão de obra especializada em shows e afins. O tempo de convívio no âmbito da escola – três ou quatro anos, num meio em que, uma vez formado, o espaço de

trabalho e a figura do empregador inexistem – terá efeitos concretos se complementado por oportunidades de prática em estruturas artísticas com preocupações éticas semelhantes às aquelas provocadas pela escola.

Por contraste, é isto que a organização russa nos sugere: há quase que uma passagem natural da condição de estudante recém-formado às estruturas profissionais representadas pelos teatros-estúdios e pelas companhias teatrais.

A escola russa

O rigor na formação profissional do ator russo, ao menos na Faculdade de Interpretação da GITIS, a Academia Russa de Arte Teatral, é grande. Tivemos oportunidade de assistir a exercícios finais de interpretação de todos os anos, e eles guardam algumas peculiaridades eloquentes. Por exemplo, os primeiros exercícios, que são individuais ou em duplas, são realizados com suporte dramático exclusivamente a partir do material pessoal dos intérpretes. Estes exames são assistidos apenas pela banca de professores da escola. Nos anos subsequentes, a evolução do estudo vai obedecendo também a uma graduação cumulativa. Isto acontece seja no que diz respeito ao material dramático com que se lida, passando pelos espaços de exibição dos exercícios de final de período até as apresentações públicas, de forma que apenas no exame de final de curso o estudante participa dos procedimentos integrais de preparação de um espetáculo teatral, cumprindo então uma temporada no próprio teatro da escola. Como no Célia Helena, há uma preocupação central de esclarecimento, quando se tratam de exercícios com plateia, do estágio em que o estudo se encontra. Estas são observações relevantes porque denotam uma preocupação de clareza na comunicação com a sociedade, não exclusiva das escolas de teatro, mas extensiva à questão institucional do teatro como um todo: há boas publicações com material referencial de todos os espetáculos teatrais em cartaz; em geral as bilheterias dos teatros prestam informações amplas da

temporada; é possível distinguir claramente entre espetáculos comerciais, experimentais, de companhias tradicionais, de caráter amador etc.

Em suma, o teatro existe como instituição onde se articulam ações e atividades de várias áreas, seja no campo do conhecimento, da economia ou da cultura. Não é uma instituição existente apenas a partir da sua viabilidade econômica ou mercadológica: se existe em função de algo, é a partir da reflexão sobre a própria sociedade, que por sua vez, vai, no teatro, procurar se referenciar. Ou seja, a impressão que se tem é de que o teatro existe de fato como atividade social e como profissão com responsabilidades equivalentes àquelas sobre as quais recaem as maiores exigências éticas, como a medicina, a advocacia e a engenharia. É um ofício que exige dedicação ampla e formação específica.

Teatro mundano

Todo mundo sabe que a origem do teatro latino-americano é religiosa. As ordens usavam a cena como forma de catequizar a população local, impor os valores cristãos, usando o palco como forma de aculturação, de esclarecimento. Em suma, a barbárie civilizadora, de batina e crucifixo. Até hoje, boa parte do nosso teatro, à esquerda ou à direita, tem a boca torta por este vício: quer sempre dizer alguma coisa, levar luz ao gentio, ditar regras. No íntimo, corre-lhe o sangue jesuíta nas veias e quer doutrinar, ensinar, fazer ver.

O teatro russo tem uma origem totalmente diversa. Pagão e eslavo nasce contra a vontade da Igreja ortodoxa, que o vê como jogo diabólico. Este teatro é uma grande brincadeira de servos, que depois vai ser apropriada pela aristocracia. O grande nome do teatro russo no século XVIII é um servo alforriado. A relevância destas origens mundanas é que elas abrem caminho para uma arte que, uma vez misturada com o mundo, vai naturalmente retratar a sociedade, inspirando-se na natureza e na vida. Na origem de seu teatro contemporâneo, os atores eram simples demais para representar numa chave clássica, precisando, portanto, encontrar um

caminho próprio: primeiro exploravam o papel com todos os recursos intelectuais, só depois se deixando levar por sofisticações, sejam de gênero ou de estilo. Para Stchepkine, o ex-servo, assim poder-se-ia representar talvez menos bem, mas sempre com exatidão!

E por isso o realismo aqui é muito mais forma gramatical de procedimento do que propriamente uma escola estética. À retórica, ao discurso, às moralidades e mensagens padronizadas pelo teatro religioso, contrapõem-se a ação, o jogo, a lógica do teatro mundano.

Esta é a origem do realismo russo que não se manifesta só no teatro, mas na pintura, na música e na literatura, uma arte inspirando e se alimentando da outra, numa simbiose realmente espetacular. É o que Stanislávski percebe com acuidade singular: a observação da vida, da natureza, do homem em ação é a pedra fundamental do seu teatro. Aliás, ação é o conceito que arma toda esta propositura cênica. O que é que está acontecendo nesta cena? O que é que tal personagem está fazendo? O que é que quer, com sua ação, neste momento, modificar em seu antagonista? A preocupação central do ator, do encenador diz respeito aos acontecimentos, às ações, às tarefas que o personagem procura cumprir naquele momento, costurando sua trajetória em direção aos seus objetivos. Não faz parte das preocupações do trabalho do ator procurar entender emoções ou sentimentos em qualquer etapa de seu trabalho, simplesmente porque não há como controlar emoções, porque elas não dependem da vontade. O “que é que é preciso fazer” deve substituir o “que é que eu devo sentir”, tão sedutor para os atores. Para “tornar visível o invisível”, “tornar materialmente evidente o sentido profundo da obra” é preciso penetrá-la a partir de sua superfície, compreendendo todas as circunstâncias que a cercam. A matéria a ser investigada é muito objetiva, concreta: os atores agem mais ou menos como quem procura pistas e evidências de um crime cometido; qualquer adjetivação ou “achismo” pode levar a uma pista errada, portanto, a formulação das

hipóteses depende da alimentação objetiva com que se proceda. Assim, não dá para estudar uma obra dramática de um ponto de vista genérico, encená-la por um suposto valor cultural ou museológico, justamente porque o teatro é uma arte de vida tão intensa quanto curta, e a dramaturgia é apenas uma parte do teatro. Quero com isso dizer que todas as circunstâncias precisam, articuladamente, ser levadas em conta na abordagem de uma obra: por que montar hoje uma obra escrita em outro continente, quatrocentos anos atrás? Quais são as semelhanças entre os dois tempos, o que exatamente tem a ver com a equipe que está fazendo, com o espaço em que vai ser levada, com as características do público a que se destina?

Quais são as interrogações que propõe, de forma a que tenham validade neste nosso contexto específico? De um jeito muito simplista, entendo que o valor autônomo real da arte é a capacidade expressiva de materializar uma angústia. De alguma forma a imaginação é consequência direta da angústia, é uma projeção utópica de saída, de solução. Portanto, toda obra de arte baseada numa percepção do real, na análise de circunstâncias, das mais amplas às mais pessoais e específicas, tem um caráter progressista. O grande valor de Stanislávski para o teatro é que libertou-nos de uma alienação sufocante em que andávamos metidos, perdidos num teatro de belos protagonistas e nobilíssimos sentimentos, trazendo-nos de volta a praça pública, o meio da rua, o homem comum, as relações cotidianas, enfim, a vida.

O ator, artista criador

O problema todo trazido pelo método stanislavskiano é que não trata de um receituário, de um manual de procedimentos, de um conjunto de normas. Pode-se, sim, pensar que todo o sistema se baseia no desenvolvimento máximo do indivíduo como criador, dentro de estruturas coletivas de criação. Este aparente paradoxo, implantado no Teatro de Arte de Moscou em 1898 pelo próprio Stanislávski e por Nemiróvich-Dánchenko, constitui-se até

hoje numa das mais ricas aventuras da história do teatro mundial. Não basta ao ator com essa formação o domínio das técnicas, truques e mágicas que fazem a fama de um bom artífice. Por um lado, é preciso trabalhar duramente no sentido da compreensão de si mesmo, por outro, para o intérprete, cada trabalho é um risco novo porque implica na compreensão daquele universo proposto naquela obra como único e como um mistério a ser decifrado. Para a escola realista russa, não existem personagens fixados dramaturgicamente: existem papéis. Os personagens são o resultado do encontro entre aquele intérprete desempenhando as tarefas que compreenda e execute a partir das ações sugeridas através do papel. Quanto mais pessoal e ao mesmo tempo concreta seja sua capacidade de compreender o mundo, maiores e melhores instrumentos ele terá no sentido de uma criação genuinamente viva. Esta não é hoje uma tarefa fácil: as versões dos fatos impostas pelas mídias a serviço da indústria cultural e o empobrecimento e a uniformização ficcional que resultam diretamente das características da sociedade de massas tornam comum a absorção de clichês de comportamento, pensamentos formatados em ordem unida, num verdadeiro saque ao imaginário. Se para os cidadãos comuns tais danos já são desastrosos, para o ator é uma condenação. É óbvio que todo o assunto a que este longo escrito se refere diz respeito ao teatro enquanto arte, não levando em consideração as exigências de performance na televisão, até porque não há qualquer tipo de conhecimento específico a conformar um campo de estudo para um intérprete de televisão.

Então, voltando ao que interessa, chamaram-nos sobremaneira atenção dois conceitos, entre muitos, trabalhados exaustivamente pelos mestres russos, em particular por Valentin Teplakov, o decano da Faculdade de Interpretação da GITIS, com quem o Célia Helena Teatro-escola, aqui e em Moscou, tem o privilégio de privar da companhia e dos ensinamentos nos últimos seis anos.

Os conceitos dizem respeito ao último período de pesquisas de trabalho de Stanislávski, sistematizando e atualizando o trabalho de toda uma vida.

O princípio de análise ativa que compreende o método das ações físicas é um instrumento incrível de compreensão e exposição cênicas.

O cunho racionalista da arte russa vai determinar a obsessão de Stanislávski no sentido da pesquisa por uma arte cênica de resultados tão verossímeis que magnificasse a singularidade da manifestação viva que o teatro é. O trabalho dele será determinante para encenadores tão diferenciados como, por exemplo, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski. Aliás, talvez as melhores definições de ação física tenham sido formuladas por Grotowski, que afirma textualmente que todo seu trabalho, tão eloquente com relação ao corpo e à memória física, se inicia a partir do ponto em que Stanislávski o deixa. E com certeza todo o trabalho analítico do teatro épico brechtiano que põe a nu estruturas e comportamentos relativizando-os como produtos históricos, é claramente complementar aos métodos de trabalho de análise ativa que Stanislávski vai desenvolver junto a sua trupe. Outros tantos discípulos “opositores” como Vakhtangov e Meyerhold vão empregar as estruturas analíticas do velho Constantin na construção de uma cena re-atualizada que incorporasse recursos expressivos de outras artes além de tecnologias de reprodutibilidade técnica à época recém-descobertas e dominadas na busca de uma contundência seminal, e em compasso com as perspectivas socialistas recém-conquistadas.

A análise ativa

Meyerhold pensava que, em volta da mesa, o máximo que se poderia conseguir seria um bom acordo. A piada joga por terra a trilha segura estabelecida pelos ensaios de mesa, em que todo o material dramático é examinado exaustivamente, como parte integrante de um primeiro e longo momento de montagem do espetáculo. Como o trabalho todo de Stanislávski se baseia na observação obsessiva dos princípios que regem a vida e a natureza (sem deixar de levar em conta aspectos históricos e geopolíticos, seja do perí-

do em que a obra está sendo escrita, seja do momento em que está sendo encenada), o trabalho de análise de texto se dará por meio de estudos de fragmentos do texto, procurando os elementos de ação que o texto contém. Assim, os atores trabalham não como personagens, mas eles próprios nas circunstâncias propostas (ou similares), ou seja, aquelas estabelecidas no texto dramático. Nestes primeiros estudos, trabalham com suas próprias palavras. Não devem atuar exclusivamente com as palavras, mas a partir da manifestação física, tomando a palavra como consequência. O que se está tentando compreender é o estado psicofísico da personagem naquela situação. Esta compreensão não é teórica, literária, psicológica ou filosófica: é concreta, existencial. Mais do que isso, ela é adquirida a partir da experiência e do temperamento dos atores. Trocando em miúdos, mesmo procedimentos rudimentares em análise ativa acabam por levar o ator a compreender a situação por dentro dela, sem qualquer julgamento de valor.

No sentido de preservar o frescor da obra, muitas vezes são propostos exercícios criados pelos próprios atores a partir do seu material pessoal, em situações semelhantes àquelas propostas na dramaturgia que vão enfrentar. Tepliakov insiste muito na necessidade de que quaisquer exercícios dentro deste caráter sejam pensados a partir da normalidade, do que é comum à maioria, e não da exceção, que como um peso de gravidade sempre atrai o ator. Explicando: é comum, para o estudo de uma situação cotidiana, a criação de circunstâncias melodramáticas como “sou um paciente terminal, acabo de ser abandonado por minha mulher, que saiu de casa no mesmo dia em que perdi o emprego. Para meu desespero, me distraí por um momento na banca de jornal e meu filho de um ano e meio desapareceu...”. Ou seja, todo este acúmulo de desgraças que o ator cria supostamente para se motivar, acaba por atraí-lo para sentimentos e emoções e desviá-lo da concretude da ação que precisa estudar: a procura do filho desaparecido. Todo o exercício, na verdade, tinha como objetivo

a procura do filho que se desvia da vista do pai num momento fortuito de distração, e o estudo da situação, das ações e dos estados psicofísicos a partir daí criados. Uma tarefa aparentemente muito simples, mas que trará, se estudada com a profundidade que exige, material emocionalmente rico. Toda a fantasia e complexidade que se possa sobrepor a tais circunstâncias já começam a criar dificuldades sobre-humanas no exercício da tarefa. A tendência, então, será uma atuação falsa, sobrecarregada de clichês de emoções que acabam por desviar o intérprete do real objetivo do exercício: a compreensão existencial da situação dramaturgica com que trabalhará.

Existem muitas abordagens na tentativa da compreensão profunda de um pedaço, trecho ou segmento de uma peça. O estudo por segmentos é que vai ajudar na compreensão do todo. A memória afetiva ou emocional, um dos conceitos mais conhecidos do trabalho stanislavskiano, é de domínio público justamente por se tratar de um conceito desenvolvido no princípio de sua pesquisa sobre o trabalho do intérprete. Não me parece que o conceito seja de grande uso já no final da vida, quando trabalha mais detidamente sobre análise ativa e ações físicas. De certa forma, os materiais pessoais da memória são utilizados pelo intérprete somente na tentativa de compreender ativamente desde as ações mais corriqueiras de uma personagem até as mais complexas. Mas é só. A memória é um instrumento a mais da compreensão existencial em análise ativa, mas não pode ser utilizada na cena no momento em que se compreende que a fisicalização da ação só pode existir a partir de sua presentificação. Ou seja, a memória pode ser utilizada como instrumento de compreensão de situações na obra, não em sua exposição.

Ações físicas

O texto dramaturgico precisa ser esmiuçado para que as palavras revelem as ações contidas em seu interior. Literatura e teatro são linguagens absolutamente diversas, portanto, o texto teatral tem que ser

olhado com suspeição, até porque, como na vida, as palavras têm por objetivo muito mais esconder do que revelar. Os enigmas propostos precisam ser decifrados: ou seja, o período de compreensão, de investigação de uma questão artística, vai demandar muito mais tempo do que sua exposição. Aliás, quanto mais profunda for a compreensão, mais precisa será a exposição. É bom insistir com este assunto: nós aqui gastamos o tempo ao contrário, em geral filosofa-se muito, e o tempo dedicado à compreensão ATIVA é muito pequeno.

Não foi só Tchekhov a reclamar do perfeccionismo de Stanislávski na busca da compreensão de situações de forma a tornar o teatro irremediavelmente vivo. Shakespeare se fosse seu contemporâneo provavelmente ficaria surpreso com a sua proposta de *mise-en-scène* para *Otelo*. Já perto do fim da vida e em tratamento de saúde em Nice, Stanislávski envia ao Teatro de Arte de Moscou notas minuciosas para a encenação que estava sendo realizada. Curiosamente, não há notas para o quinto ato da tragédia. Fico pensando em como resolveria a cena em que Otelo entra no quarto e sufoca Desdêmona. Bons atores amigos meus, em seu estudo deste fragmento, chegaram a algumas conclusões preciosas: primeiro é uma cena longa que tem como desenlace o suplício de Desdêmona depois de um comprido solilóquio de Otelo observando-a apaixonadamente a dormir, seguido por interrogatório sobre o destino do lenço assim que ela desperta do sono leve no meio da madrugada. Otelo quer que ela prove sua inocência, não que confesse sua culpa, portanto, não entra naquele quarto para matá-la, mas possivelmente para, amando-a, reconciliar-se com ela. Esta não é uma solução mirabolante ou original para a cena: é um caminho encontrado através de uma lógica ATIVA, que tem nas palavras as pistas fornecidas para a realização da ação. Lógico que se o objetivo dramático é obter as provas da inocência de Desdêmona, a partir do seu testemunho, todo o comportamento psicofísico de Otelo é absolutamente diverso daquele do amante que invade o sono da pecadora para assassiná-la.

Supertarefa

Seria mesmo difícil esgotar as impressões e o efeito que um trabalho como este causou, nas duas oportunidades que tive de ir à Rússia e nas inúmeras outras tantas que pudemos trabalhar aqui no Célia Helena com o Valentin Tepliakov.

Por isto é que tento centrar esta exposição nas impressões mais fortes que a experiência causou do ponto de vista técnico: análise ativa e método das ações físicas. Como pedagogo superlativo que é, Tepliakov acabou por instigar toda nossa escola ao aprimoramento do método stanislavskiano. Muitos paradoxos cênicos de ordem estética, aparentemente muito distantes dos materiais investigados pela escola russa, encontraram caminhos e soluções justamente nas propostas de Stanislávski. O método elege as *ações* como o seu campo de reflexão privilegiado, uma vez que, ao ser épico, dramático, pós-moderno, cômico ou trágico, é com ações que o teatro fala, já que, desde os gregos, teatro é o lugar onde se vê. Ações não são sinônimos de movimentos, de gestos, de mímica. Ação física no caso stanislavskiano constitui o conjunto de circunstâncias, acontecimentos, relações, pensamentos, palavras e objetivos que conformam um trabalho cênico. A ênfase no físico, quase adjetivan-

do o substantivo ação, é porque deliberadamente o autor indica a vida concreta como ferramenta de trabalho. Lembrando, não se pode controlar sentimentos e emoções, mas podem-se executar ações. De acordo com a necessidade absoluta de agir, ou seja, de acordo com a energia que vai demandar, uma ação passará a ter característica dramática, porque é vital, envolvendo todo o ser em seu comportamento psicofísico.

O concreto, os acontecimentos, as circunstâncias, as relações, em suma, são o conjunto motivador de ações que determinam um estado ou atitude psicofísica, ou emocional e não vice-versa.

Agora percebo porque me ocorreu o exemplo da cena de Otelo. Provavelmente, se Otelo raciocinasse com o sentido ético e cientificista de um bom ator stanislavskiano, não se deixaria enredar por Iago e por toda a corte veneziana e talvez vivesse feliz para sempre com sua Dêsdemona e com o povo a que deu combate, que afinal era o seu povo. De certa forma, Otelo é um contraexemplo: a autonomia criativa do ator alimenta sua independência e é aí que seu talento pode crescer, porque desenvolve um olhar crítico sobre o mundo, uma percepção estética pessoal, uma perspectiva utópica. Porque para revelar o invisível, é preciso perceber aquilo que visivelmente se esconde. ☆