

EDIÇÃO Nº 11 - II SEMESTRE - 2017

Caderno
de registro
Macu

PESQUISA

A MINHA,
A SUA,
A NOSSA PESQUISA



Editorial

O **Dossiê A Minha, a Sua, a Nossa Pesquisa** procura documentar a vivência JOGOS DE ENSEMBLE E ESTRUTURA: OS PRINCÍPIOS TEATRAIS DE MIKHAIL TCHÉKHOV, coordenada por Ma Zhenghong e Alejandro González Puche durante a Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma, realizada entre os dias 23 e 27 de janeiro de 2017. Professores do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Valle, na Colômbia, e pesquisadores da tradição teatral de Stanislávski, Ma e Alejandro propuseram um trabalho prático a partir da obra *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchêkhov, com foco no conceito de Atmosfera, entre outros aspectos da pesquisa cênica de Mikhail Tchêkhov, sobrinho do dramaturgo.

Nascido em 1891, em São Petersburgo, Mikhail Tchêkhov começou sua carreira artística como ator do Teatro de Arte de Moscou, fundado por Stanislávski. Em 1928, ele foi forçado a exilar-se e, ao longo de três décadas, entre Europa e EUA, desenvolve seu próprio método de atuação. No ano de 1932, Tchêkhov trabalhou no Teatro Estatal da Lituânia, onde investigou os preceitos artísticos e pedagógicos abordados por Ma e Alejandro na vivência do Macu.

Para o registro dessa experiência, o relato de Rafael R. Carvalho apresenta uma síntese dos encontros, que conta com a descrição de exercícios, indicações e reflexões dos coordenadores e comentários dos professores do Macunaíma. Também as convidadas Kátia Daher, Natacha Dias e a professora Andreia Barros dão seus depoimentos e destacam pontos específicos dessa prática. Para complementar essa documentação, em **As Lições de Mikhail Tchêkhov: Entrevista com Ma Zhenghong e Alejandro González Puche**, os próprios coordenadores respondem a algumas questões suscitadas pela vivência proposta.

A seção **Stanislávski em Foco** é pautada por dois encontros muito especiais do Café Teatral, realizados com os autores da obra *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema*: Elena Vássina e Aimar Labaki. Elena, professora do Curso das Letras Russas da FFCHL/USP, fala da sua própria relação com o teatro russo, das interligações entre a vida e a obra de Stanislávski e do lugar do Método das Ações Físicas no contexto de sua produção. O dramaturgo e diretor Aimar Labaki relaciona o legado do mestre russo à dramaturgia contemporânea, ressaltando o quanto Stanislávski ainda tem a ensinar para quem faz teatro hoje.

Em Processo traz depoimentos de externa riqueza sobre as práticas artístico-pedagógicas do Teatro Escola Macunaíma. O professor André Haidamus registra o encontro com Lucienne Guedes, autora da peça *A Ponte*, trabalhada por alunos de Preparação do Ator 2 (PA2) na disciplina Interpretação Dramática. O artigo "*Manifesto Prometeu* em Blumenau" articula seis diferentes vozes para documentar a experiência de apresentação de uma turma de Preparação do Ator 4 (PA4) no 30º FITUB - Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau. Ambos os textos revelam o caráter da formação de atores do Macu, que vai muito além muito da criação de um espetáculo e envolve outros âmbitos da aprendizagem teatral.



ISSN 2238-9334

CADERNO DE REGISTRO MACU É UMA PUBLICAÇÃO DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA.



Rua Adolfo Gordo, 238 R - São Paulo / SP | 01217-020 | (11) 3217 3400
 macunaima@macunaima.com.br | www.macunaima.com.br

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO

Roberta Carbone

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna
 Kleber Danoli

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Alejandro González Puche	Kátia Daher
André Haidamus	Leticia Paiva
Andreia Barros	Ma Zhenghong
Felipe Nani	Natacha Dias
Felipe Rocha	Rafael R. Carvalho
Isadora Luchini	Regiane Reis

AGRADECIMENTOS

Aimar Labaki, Elena Vássina, Lúgia Tourinho, Leo Laps, Lucienne Guedes, Marcia Azevedo, Paulo Celestino, Sílvia de Paula. E a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE

Fernando Balsamo

CAPA

Eva Castiel

TIRAGEM

3000 exemplares

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

sumário

dossiê

Os princípios teatrais de Mikhail Tchékhov	6
Uma reflexão sobre a experiência - jogos de <i>ensemble</i> e estrutura: os princípios teatrais de Mikhail Tchékhov	34
O teatro como laboratório de si	38
A potência da criação poética da cena	44
<i>Las lecciones de Mijaíl Chéjov:</i> <i>entrevista con Ma Zhenghong y Alejandro González Puche</i>	
As lições de Mikhail Tchékhov: <i>entrevista com Ma Zhenghong e Alejandro González Puche</i>	48

stanislávski

<i>Stanislávski - vida, obra e sistema</i>	54
Stanislávski e a dramaturgia contemporânea	60

em processo

A Minha, a Sua, a Nossa Pesquisa: A Vontade Criadora – Reflexões e Descobertas da obra <i>A Ponte</i> , de Lucienne Guedes	66
<i>Manifesto Prometeu</i> em Blumenau	72

Os princípios teatrais de Mikhail Tchékhov

Vivência com o Prof. Alejandro González Puche¹ e Prof.^a Ma Zhenghong²

POR RAFAEL R. CARVALHO³

Relato realizado durante a Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma, ocorrida de 23 a 27 de janeiro de 2017 com o corpo docente da escola e pessoas especialmente convidadas para esta vivência prática.

Dia 1: *Dulcemente*

O encontro começa com um destaque importante, onde nos é chamada a atenção para que trabalhem muito para entender pequenas coisas. Essa fala do professor Alejandro pode parecer simples, mas é a grande morada da prática da teoria teatral sobre a qual nos debruçamos. Para esta vivência serão abordadas as lições propostas por Mikhail Tchékhov em sua pesquisa para o trabalho do ator. Sobre o autor, Alejandro cita que ele foi o melhor aluno de Stanislávski, cita ainda a professora do Curso das Letras Russas da FFLCH/USP Elena Vássina, que transcreveu as lições de Mikhail Tchékhov do original russo, e fala um pouco do processo de tradução dessas lições, dando a entender que ela foi realizada a muitas mãos, como muitas das traduções que chegam até nós. Dentre recomendações de leitura da obra de Mikhail Tchékhov cita os livros *Al Actor*, traduzido para o português com o título *Para o Ator* (Martins Fontes, 1986) ou *Lecciones Para un Actor Profesional* (Lições Para um Ator Profissional), este segundo ainda desconhecido por parte do corpo docente. Falando um pouco do histórico do autor, Alejandro nos conta uma história que começa em 1932, quando Mikhail Tchékhov pensa sobre o coletivo como a maior particularidade do teatro. Ele, um ator solitário trabalhando em Nova York com atores de Hollywood, enfrentou sérios problemas em relação à manutenção do coletivo e das individualidades. A partir dessa questão, começou a desenvolver as lições para o ator, pois desejava que a experiência fosse

primeiramente física e depois se desse de maneira mais analítica. A particularidade de todo o seu método tem a ver com o corpo e com como deixar a razão e o lado crítico de fora, não dando muito poder para ambos. Não fazer como atores que são brutos e bobos ou ainda atores eruditos, que entendem tudo o que se deve fazer, mas não o fazem.

Nesse momento, nos recomenda que nas práticas que serão realizadas não sejamos muito passivos. Certamente fazendo uma referência à fala anterior, onde o corpo deve manter seu trabalho constante. Também recomenda a leitura da peça *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchékhov, para um trabalho sobre o que ele chama de **Atmosferas**. Sobre o trabalho prático, a professora Ma aborda que a *energia* será o foco de trabalho, e como ela deve vir de dentro e do centro do corpo, e como podemos aproveitar essa energia para a criação. Um fluxo entre algo concreto e algo imaginário. Falar sobre Mikhail Tchékhov é falar sobre Eúritmia, Alejandro expõe que esse tema tem um impacto importante na vivência, que guiará, pouco a pouco, as lições que virão.

Após a introdução, damos início à prática. Por ser um grupo grande, com cerca de quarenta professores, Alejandro propõe trabalhar com dois grupos de vinte pessoas, sendo que eles sempre se alternarão nos jogos propostos. Alguns exercícios poderão sofrer alterações com um dos grupos, conforme as orientações do professor.

1. Caminhada. Nivelar o espaço. Todos distribuídos pelo espaço. Exercício constante, caminhando em muitas direções. Busca de uma unidade na caminhada. Alejandro pede que todos

busquem sensorialmente um modo de parar juntos. Energeticamente. *O ensemble*⁴ acontece. Assim, após essa parada, deverão trabalhar como sair juntos.

Alejandro, que faz o exercício junto do grupo, alerta: “Tratem de se comunicar internamente, de caminhar e decidir internamente o momento da saída.” Diz ainda que, para Mikhail Tchékhov, a primeira atenção tem de vir dos olhos.

Com o segundo grupo, as mesmas regras se repetem, alertando para a caminhada e para o cuidado em não fazer círculos, buscando novas direções sempre.

2. Círculo. Energizando as mãos. Energizando e enviando uma batida de palmas – como uma seta – para as pessoas ao redor do círculo. Olhos atentos. Gestualidade. Foco. Precisão no gesto. Na oitava batida de palmas, segura-a para si de mãos fechadas. Segura-a e depois a devolve ao círculo. Criando um ciclo de energia e atenção com o todo.

O jogo se encerra quando enviam as palmas somente para quem ainda não as recebeu, e depois podem fechar as mãos. Não pode repetir o envio das setas (palmas) para quem já as recebeu.

3. Variação do exercício anterior (I): nova sequência de envio de palmas, sendo que, deve-se fechar na variação sete (após sete trocas de palmas). O sétimo integrante do grupo segura as mãos e só depois se recomeça um novo ciclo.

1. Diretor e docente teatral. Graduado com honras pela Academia Teatral Russa (GITIS). Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Valle, na Colômbia. Diretor visitante da Academia Central de Drama, em Pequim, e da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Condecorado com a Ordem ao Mérito Cultural do Ministério de Cultura de Colômbia. Mestre e Doutor pela Universidade de Valência, na Espanha. Atualmente dirige, com Ma Zhenghong, o Laboratório Escênico Univalle.

2. Diretora e pedagoga teatral. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Valle, na Colômbia. Graduada pela Academia Teatral Russa (GITIS). Mestre e Doutora pela Universidade de Valência, na Espanha. Discípula do diretor russo Piotr Fomenko. Diretora, juntamente com Alejandro González Puche, do Laboratório Escênico Univalle. Docente e diretora convidada na Rússia e na China.

3. Diretor, dramaturgo, ator e arte-educador. Formado em Artes Cênicas nas habilitações de Licenciatura e Bacharelado em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto, onde atualmente realiza sua pesquisa de mestrado voltada à formação do espectador teatral. Integrou a 1ª Turma do Núcleo de Dramaturgia do SESI-SP/British Council. Professor do Teatro Escola Macunaíma de 2013 a 2016. Atualmente faz parte do corpo docente da FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto.

4. O *ensemble* acontece quando ocorre uma criação em conjunto, sem combinados. A criação se dá de maneira coletiva durante uma atividade.

“Como se fosse a pontuação de uma frase.” Na evolução do exercício, não podemos repetir o parceiro que já recebeu as palmas, finalizando quando todos realizam a dinâmica de troca sem repetir a pessoa.

4. Variação do exercício anterior (II): mesma dinâmica, caminhando pela sala. O último da sequência de sete bate palmas duas vezes para pontuar a numeração. Agora quem erra, mandando a seta para quem já foi escolhido anteriormente, sai do jogo. Quando o grupo começa a ficar com um número reduzido de integrantes, a possibilidade de erro diminui. E então Alejandro diz: “Começa”, talvez o treinamento de fato só comece agora, quando estão finalmente aquecidos, quando a energia está pulsante, com a percepção ampliada.

Quando o grupo recomeça o exercício, Alejandro chama atenção para as caminhadas, que passaram a se tornar circulares, e então sugere que se distribuam mais no espaço. Neste estágio, quem erra realmente sai do jogo. Ao final, os participantes conquistaram um ritmo que não parava. Em nenhum momento, Alejandro precisou dizer para que recomeçassem.

5. Variação do exercício anterior (III): a sequência de troca de palmas e pontuação agora será: 6 / 9 / 5, que se repete ao final de cada ciclo. Explicando: Seis trocas de palmas > Pontua-se com as palmas fechadas na sexta pessoa > Nove trocas de palmas > Pontua-se com as palmas fechadas na nona pessoa > Cinco trocas de palmas > Pontua-se com as palmas fechadas na quinta pessoa.

O dificultador é que quando a sexta pessoa

segura esse estímulo, todos pausam e depois, no *ensemble*, continuam o ciclo. O jogo nunca para. Ele chama a atenção para a questão dos círculos que começaram a se formar novamente. Na sequência, será na nona pessoa onde ocorrerá a pausa, depois na quinta. Se alguém erra e sai, se mantém a mesma contagem dos números. O ritmo da caminhada não foi estabelecido. Se a pessoa passa as “setas” de modo errado ou pausa com as palmas no lugar errado também sai. Alejandro fala de uma criação de composição em fluxo.

Na sequência, o grupo todo retorna e formam-se duplas de trabalho. Alejandro e Ma falam sobre o centro do ator para Mikhail Tchékhev, que está no plexo solar, na região do externo. Abordam que o plexo, na explicação antroposófica⁵, está conectado com nossa herança da família dos macacos. O homem é o único na escala evolucionária que parou seu desenvolvimento de alinhamento nesse centro, no chacra⁶ que o mantém em pé. O conceito de centro mais importante para Mikhail Tchékhev é esse que se localiza no chacra do plexo solar. Alejandro evidencia essa importância por ser o local onde perseguimos a luz e nosso estado de ânimo.

6. Em dupla. Alejandro inicia a atividade com uma professora. Com uma das mãos na vertical, ele mira na região do plexo solar da colega, e eles

5. A Antroposofia, do grego “conhecimento do ser humano”, introduzida no início do século XX pelo austríaco Rudolf Steiner, pode ser caracterizada como um método de conhecimento da natureza do ser humano e do universo, que amplia o conhecimento obtido pelo método científico convencional, bem como a sua aplicação em praticamente todas as áreas da vida humana.

6. Palavra de origem sânscrita que significa “roda”, “disco”, “centro” ou “plexo”. De acordo a filosofia indiana e oriental, os chacras são centros energéticos do corpo humano, que distribuem energia através de canais que nutrem os órgãos e os sistemas.

criam um espaço de mobilidade na sala, em que levam o outro e são levados por ele. Um detalhe importante do exercício é que eles se olham nos olhos um do outro o tempo todo.

Em seguida, o grupo completo realiza essa prática. Muitos olham para as mãos. Ele estabelece maiores distâncias entre as duplas e pede que fiquem eretos. Sua orientação é constante, sempre atento a todo o espaço. Muitos já começam a fazer uma série de variações pelo espaço, para cima, para baixo etc. Alejandro e Ma ficam atentos ao relaxamento natural de algumas duplas e as estimulam para que retomem a concentração. Como observador, pude captar ansiedade, escuta, tempo, quietude e precisão. Ma lembra da importância de se manter o olho no olho do outro. Alejandro fala para manterem o exercício “dulcemente”, calmamente, com suavidade. Com esse exercício, ajudamos a sensibilizar o centro do outro, buscando que a pessoa reconheça a si, Alejandro fala em “visualização”. Trocam-se as duplas, que realizam o mesmo jogo. Em geral, com essa troca parece haver uma consciência maior do vivido.

O silêncio dessa relação que agora se mostra mais intensa é interrompido pelo som de um avião que corta os ares. Os olhos estão mais abertos, entregues um ao outro. Pequenos sorrisos se abrem. Existe uma relação que se estabelece de maneira intensa.

7. Variação do exercício anterior (I): a mão é o centro. O deslocamento no espaço se dá de maneira mútua, mantendo uma área próxima ou distante entre si.

“O centro manifesta toda a nossa saúde e nossa energia”, Alejandro fala sobre a posição da mão na vertical. Quando o exercício é realizado

de maneira apressada, a energia se esvai. Duplas que realizam uma pesquisa mais centrada começam a ousar um pouco, experimentando velocidades diferentes. Alejandro alerta para a manutenção do movimento do centro em todo o espaço. O olhar, de algum modo, passa a ser esse guia, que transpassa e permite que, aos poucos e durante um longo tempo, a dupla possa se unir. Entre alguns cuidados, são recordados por Alejandro e Ma o tomar mais distância entre si e observar o exercício como uma dança. Visualizar com o corpo, não com o olho. Visualizar um centro grande, calmo e manter o princípio de irradiar. Alejandro fala desse princípio para Mikhail Tchékhev, de irradiar, o centro da Eurytmia está nesse lugar.



A mão é o centro.

8. Variação do exercício anterior (II): o centro de irradiação agora parece ser como uma chama e pode transpassar outras pessoas – pode haver alguém entre as duplas durante o deslocamento no espaço. O espaço entre elas deve ser sempre igual. Alejandro alerta que: “O centro deve ser como uma taça de cristal, não se deve deixá-lo cair por nada.”

É interessante observar o olhar de algumas duplas, que parecem perder um pouco suas feições, quase se neutralizando no contato com o outro; não existem prisões ou amarras, é um olhar que pode parecer bobo, mas verdadeiramente é de entrega e de recepção. Alejandro aponta que para Mikhail Tchékhov não há nada obscuro ou místico, que não devemos colocar isso de maneira diferente aos alunos, pois é muito prático, muito objetivo.

9. Variação do exercício anterior (III): agora existem espaços de experimentação maiores entre as duplas. O deslocamento se dá de maneira mútua e sem as mãos. Vale o mesmo quando transpassar outras duplas. Manter o contato energético entre as duplas, assim como a mesma distância, o foco no centro e não existem líderes.

Ma mantém um olhar para os colegas no espaço e fica atenta ao prolongamento da espinha dorsal, ao prolongamento da coluna, e aos ombros. Novamente, o olhar abobalhado, ou neutro se revela, esse olhar ganha nova característica: de escuta, um com o outro, um no outro. Por isso esse centro deve ser cultivado.

10. Variação do exercício anterior (IV): agora um está de costas para o outro. Uma das pessoas da dupla se desloca pelo espaço de maneira atenta e *dulcemente*. Alejandro fala do cuidado em não deixar que o parceiro bata nas paredes. O primeiro contato acontece por um abraço, de costas, isso será importante para o que se dará a seguir. Ele reafirma a questão de serem cuidadosos e não realizarem acrobacias pelo espaço, mantendo a mesma distância. Esse exercício dá muita propriedade para a concentração entre as duplas,

que parecem mais ativas, mais vivas. Alejandro fala da percepção da temperatura, da luz da sombra, das alterações do espaço, de sentir o centro que se reverbera para trás. Alerta também que querer controlar o exercício com os ouvidos e a vista é algo de que precisamos nos libertar.

Trocam de posição, e a busca por aquele olhar consciente já se manifesta prontamente em duplas que o conquistaram em outros momentos. “Suavemente, suavemente. Atentem-se para que seja mais energético e menos visual”, palavras de Ma, que segue orientando as duplas com muita atenção, estimulando a região do terceiro olho de algumas pessoas.

11. O grupo é dividido em dois, um de cada lado. Agora, Alejandro e Ma controlam esses grupos isoladamente por todo o espaço. Eles guiam todos de maneira uniforme, ou ainda, o grupo todo deve fazê-lo. São estabelecidas composições no espaço.

Após um bom tempo de experimentação, Alejandro aborda que a questão da Eúritmia não era muito clara para os russos, o que faz com que Mikhail Tchékhov passe a dar uma atenção maior a esse estudo prático.

12. Grupos intercalados, um em frente ao outro. Dois grupos de doze pessoas, divididos em seis. Um grupo em frente ao outro, com os participantes intercalados para que passem entre si. Alejandro orienta que o silêncio é importante. O deslocamento se dá de maneira uniforme no espaço, todos se movem juntos e depois retornam de costas um para o outro da mesma maneira. A imagem é como a de uma máquina de tecer, cada ida e volta nas repetições dá a impressão de como estivessem tecendo o espaço.

13. Variação do exercício anterior: se trabalha o coletivo e o individual. No percurso proposto no exercício anterior, um fica e só retorna quando o seu grupo passa de volta. A ideia do exercício é realizar a caminhada de ida e volta várias vezes até que todos parem uma vez no espaço. A cada

passagem dos grupos em seu ciclo, uma das pessoas fica no espaço em uma composição estática, isso ocorre até que todos os doze fiquem nessa linha. Quanto maior o silêncio no exercício, maior a possibilidade de escuta das laterais. Percebo uma entrega de quem vai realizar a composição para deixar claro que o fez. Assim que estiver pronta a composição, o jogo continua, desta vez os que estavam em pausa retomam sua caminhada, como que em uma costura, no vai e vem pelo espaço. Você só pode atravessar essa linha do “congelamento” quando a sua faixa de grupo passar por você.

Alejandro aborda que este é um exercício para desenvolver a escuta do corpo, sair do racional. Em conversa com os colegas que realizaram os exercícios, eles colocam suas impressões. O professor Zé Aires fala da importância da decisão, pensando sempre no coletivo: “Você tem que perceber quem você é.” Também é abordada uma relação que deve ser construída com calma, como se pudéssemos ligar um sensor para o espaço.

Alejandro – Não há líderes. Agora há um problema da composição. Não quer dizer que na composição todos devam parar no meio, podem ser espalhados pelo espaço. É como um papel em que se espalha.

Tieza Tissi – É como se fosse um arado.

Ma – É uma linha em caminhada, mas o estado de pausa pode, deve ser variado.

Alejandro – As composições com pausa podem ser mais livres, não necessariamente precisam ser um de cada lado.

Quando estão intercalados no jogo, no espaço, na cena, Alejandro alerta que não devem se permitir errar, pois já conhecem o exercício. A questão da percepção do outro vai além, tem a ver com como se colocar também, com qual é a sua posição, como é a escuta para que compreendam que só um deve parar a cada passada.

Artifícios criados pelo coletivo, ou ainda, um modo de “conversar” com o coletivo em silêncio. No momento que antecede a composição, cerca de poucos segundos antes da realização dessa

pausa, o colega pode fazer um gesto largo que indique sua pausa, e isso fortalecerá para todos que está parando. Fico pensando em como esse exercício dialoga com as faixas dos *Viewpoints*⁷, no sentido de respeitar as grades de “trabalho” e de como o exercício não pode ser entregue antes da hora. Um de cada vez sai.

Ao final da sessão de trabalhos da manhã, foi aberto um espaço para conversa e eventuais questões dos participantes. Destaco abaixo alguns desses diálogos:

Mônica Granndo – Estávamos ansiosos.
Gláucia Felipe – Como fazer sem ansiedade?

Alejandro – Não sei. (Risos.)

Priscila Schmidt – Conte os passos para ir e voltar e não precisava escutar ninguém. Preocupada com o certo e o errado e não tinha exercício de escuta nenhum.

Alejandro – Não pensar que quer ganhar, disputar. Essa composição foi mais interessante, pois, se deslocaram mais no espaço. Recordar a estrutura. Entrar na estrutura que segue de alguma maneira e não se desconectar. Não deixar que ocorra uma desconcentração coletiva. Vontade em Mikhail Tchékhov, o que significa?

Márcia Azevedo – É um impulso.

Sílvia de Paula – É um querer.

Alejandro – Vontade é o desejo interior de fazer algo. É interna, nunca externa. Saber onde está meu próximo lugar na composição e nunca se desconectar dele. Como veem, esse exercício só se pode fazer coletivamente.

Ma – É preciso ter uma iniciativa para a saída, que não devem realizar sem a vontade. Não é para improvisar. A iniciativa deve estar dentro de você.

Alejandro – É importante comunicar a vontade.

7. Técnica de improvisação que surgiu a partir da dança, originalmente desenvolvida pela coreógrafa Mary Overlie e adaptada para atores pelas diretoras americanas Anne Bogart e Tina Landau.

Em seguida, Alejandro aborda que Mikhail Tchékhov fala do ator interior e do ator exterior e que exercícios como o último proposto orientam no entendimento disso e ele que o repetirá nos próximos dias. Fala também de trabalhar a sensação de ponto final no jogo, por todos os participantes, o que seria exercitado na sessão de trabalho da tarde, após o almoço.

14. “Eu-estético”. Exercício onde todos os participantes se colocam no espaço e propõem uma série de movimentos em que buscam um caminho para experimentação. Em um primeiro momento, se propõe movimentos apenas com o braço direito. Propõe-se que realizem um caminho com começo, meio e fim, mas que não deve ser uma ação, e sim um exercício onde de fato depositem seu “eu-estético”. Para fortalecer a compreensão desse “eu-estético”, propõe-se que com o braço esquerdo realizem movimentos mecânicos em oposição ao outro, que faz movimentos estéticos. Um lado produzindo movimentos vulgares ou mecânicos, como ele chama, e o outro buscando identificar o fazer estético e como ele está em todo o corpo e não apenas no braço ou nas mãos. “Busquem que o movimento seja interno. Porém, não existe uma motivação psicológica.” Após algum tempo de experimentação, trocam-se os lados, o braço direito passa a fazer os movimentos vulgares ou mecânicos e, o braço esquerdo, os movimentos estéticos. Depois se busca essa variação entre um e outro pelo espaço, atentando para os movimentos do rosto e do corpo todo. O movimento nasce dos braços, porém, todo o corpo responde.



Em busca do “eu-estético”.

Na abertura de questões para o grupo, um dos participantes aborda que sensorialmente já buscou criar histórias, e Alejandro expõe que não é a ideia, que é natural que isso ocorra, mas que é importante não propor uma poesia nesse fazer. Também é destacada a questão do ritmo no exercício, que é quebrado nos modos de fazer diferenciados, entre o fazer mecânico e o fazer estético.

15. Variação do exercício anterior: em duplas, agora utilizando um objeto. Cada um propõe uma dinâmica com um objeto de maneira que manifeste seu “eu-estético” ou um movimento vulgar/mecânico. Após a experimentação com esse objeto, entrega-o para o parceiro. A entrega do objeto é o ponto final do movimento proposto. “Adivinhem o desejo do parceiro.” Alejandro pontua para o desenho dessa série de movimentos realizados em dupla. Após alguns momentos, o

exercício passa a ser experimentado com música. “Dominem o objeto.” Esse apontamento foi importante, por vezes o objeto caiu e perdeu-se a dinâmica entre as duplas.

16. Simetria. Divisão de dois grupos de sete pessoas. Antes, Alejandro pega uma folha e a dobra em várias partes para nos mostrar como existe uma simetria dos lados. O segundo grupo se posiciona simetricamente em relação à posição que o primeiro grupo se colocou. Alejandro se coloca no meio do espaço de jogo para realizar pequenas correções. Ele fala: “Pensem no papel que dobrei agora, você deve estar do lado inverso dele”. Ele detalha cada gesto que o grupo simétrico colocou no espaço e, aos poucos, realiza pequenas alterações. “Imaginem como se pudessem ver de uma câmera que está no teto da sala.” Na evolução, buscam a mobilidade pelo espaço conservando a simetria no movimento. A dificuldade do jogo está em manter a simetria de maneira exata ao outro.

17. Variação do exercício anterior (I): Alejandro fala do espaço como um barco que se não se mantém nivelado, cai. Busca de um deslocamento simétrico, sempre com a mão ou parte do corpo contrária. Alejandro se coloca no centro. Quando ele se move, todos devem se mover simetricamente. Enquanto ele se desloca, fala do centro do espaço em Mikhail Tchékhov, para quem o ator deve aprender a se orientar em cena. “Deve encontrar-se. O ator é o melhor diretor.” Alejandro lembra a importância de se manter a mesma distância. Ele se coloca no

centro do espaço e começa a deslocá-lo.

18. Variação do exercício anterior (II): começam a se mover pelo espaço os integrantes de um dos grupos de sete pessoas. Começam a caminhar, buscando a simetria no outro. No entanto, como estão em número ímpar, um sempre sobrar sem par. Quando há simetria, param. Nessa dinâmica, o movimento nunca cessa. O ponto final do gesto, conforme foi apontado no jogo anterior, se dará ao final, quando todos encontrarem a pessoa que ficou sem par, e alguém tomará o seu lugar, ganhando essa nova função de mover o centro. “Não é um exercício de três duplas e um sozinho, mas um exercício de sete pessoas” aponta Alejandro.

Ele faz o exercício com todos os grupos de sete integrantes. No quinto grupo, após algumas sessões frustradas, pede que joguem alguns estímulos com palmas antes do começo. “Não busquem o centro, deixem que ele se estabeleça ao final do exercício. Um rizoma⁸ em constante movimento, só param quando estiverem juntos. O centro do espaço nem sempre é o centro da composição.” A sensação do ponto final é muito importante para Mikhail Tchékhov. Vincular o “eu-estético” a esse ponto final. Ele fala de um jogo de bilhar e de um ponto final no espaço. Na variação de um mesmo grupo, os participantes passam

8. Modelo descritivo e epistemológico da teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A noção de rizoma foi adotada da estrutura de algumas plantas, cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar-se e transformar-se em bulbo ou tubérculo.

a experimentar com música, textura essa que dá outro tom à composição. “O ponto final está acompanhado de um gesto que se alia ao ‘eu-estético’.”

Depois de variações com todos os grupos, a relação para se estabelecer esse ponto final fica mais clara. Na sequência, é falado um pouco mais sobre a poética de Mikhail Tchêkhov, e para iniciar a conversa, Alejandro cita Anatoli Smelianski (1942-), um crítico russo que comenta sobre o *sentido da totalidade*, que se inicia com as lições de 1932. Mikhail Tchêkhov acreditava que uma prática pedagógica individualista não funciona e que o trabalho coletivo é a única maneira do ator crescer. Sentido da totalidade e não da individualidade. Para aprofundar esse tema Alejandro fala também sobre a Atmosfera:

Alejandro – O que vocês consideram que é a Atmosfera?

Thiago Silveira – Falamos muito em clima, na energia do lugar.

Márcia Azevedo – Uma camada invisível que faz com que a gente perceba esse ambiente sem precisar verbalizar.

Alejandro – As Atmosferas se percebem. Os lugares onde entramos, como em uma festa, se está boa ou não, entramos e não sabemos. As Atmosferas se percebem.

Marô Zamaro – Tem a ver com as tensões que existem no espaço.

Glaucia Felipe – Olhar das pessoas em cena.

Camila Andrade – Manipulação de energia.

Priscila Schmidt – Manipulação de energia do espectador, do lugar.

Alejandro – Mikhail Tchêkhov fala sobre a Atmosfera como o único mecanismo em que se unem os espectadores com os atores. Espectadores consigo mesmos, e o sentido que tem a ver consigo mesmo. Os espetáculos usam muita música, manipulando o espectador com os compositores. Mas a Atmosfera em Mikhail Tchêkhov recai toda sobre o ator.

Natacha Dias – A ação que vai acontecer

já está contida nessa Atmosfera?

Alejandro – Para Mikhail Tchêkhov, a Atmosfera é algo independente do espetáculo, que não depende de ninguém. Por exemplo, a Atmosfera de um acidente na rua, de carro, de moto, de ambulância. A Atmosfera do acidente não pertence a ninguém, independente de quem o atinja, ela existe por si só. Nada pode manipular essa Atmosfera. Por exemplo, uma festa só acontece quando a Atmosfera se propõe. Outro exemplo, um castelo velho. Há uma luz, um cheiro, um Tempo Ritmo, uma gente que passa, e com isso a Atmosfera do castelo vem. Mikhail Tchêkhov propõe um modo de estudar as obras a partir de suas Atmosferas. Às vezes nos ocorre que estudamos muito a obra, mas o espetáculo em si se perde. Ninguém vai ao teatro a pensar e estudar psicologicamente as personagens. Vamos ao teatro para escutar, para ver a Atmosfera das personagens. Em Hamlet, os espectadores não seguem psicologicamente as personagens. A Análise Ativa está nesse lugar de captar o movimento.

Mikhail Tchêkhov propõe capturar as Atmosferas que conhecemos. Por exemplo, a Atmosfera da Av. Paulista aos domingos, que é única. Alejandro fala em descobrirmos as Atmosferas da vida. Uma segunda proposta é capturar as Atmosferas da obra dramática. Não há psicologia, não há lógica, ela vai se abrindo pouco a pouco. Para isso, o professor propõe o estudo da peça *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchêkhov, onde iremos realizar o estudo de aprofundamento das Atmosferas.

Ma fala da Atmosfera que é também um Acontecimento e um estado de ânimo. Pensar nas profissões do socorrista, do bombeiro, por exemplo, nos ajuda a pensar em um estado de ânimo que essas pessoas têm sempre consigo, sua expressão, seu trabalho dá respostas ao estado desse Acontecimento.

“Atmosfera não significa fazer coisas. Ela tem seu Tempo Ritmo, sua cor, suas relações entre

as pessoas.” Para exemplificar, serão realizados alguns exercícios.

19. Instâncias de trabalho de Atmosfera. As pessoas são divididas em quatro grupos. O grupo 1 criará uma Atmosfera e o grupo 2 tentará interagir com ela, sem saber qual seja. “O intelecto é um ditador que nos dá a sensação de ridículo etc.” Os grupos se dividem pelo espaço para criar suas Atmosferas. O segundo grupo entrará na Atmosfera do primeiro e o quarto grupo entrará na Atmosfera do terceiro. Alejandro propõe a criação de uma Atmosfera sem falas, apenas com ruídos. Fala de como é um exercício bonito, que ajudará os alunos a se comunicarem sem precisar do intelecto tão apurado. Ele propõe um intervalo de tempo um pouco mais extenso para que os grupos preparem suas Atmosferas, que depois serão apresentadas.

O primeiro grupo montou sua *mise-en-scène*⁹, e o segundo grupo entra aos poucos, uma pessoa a cada seis segundos. Após a apresentação, os atores do segundo grupo levantam hipóteses sobre qual era a *mise-en-scène* proposta pelos atores do primeiro grupo: uma festa; um final de semana com os amigos que não tem nada para fazer; uma casa de família; um hospício; uma casa na praia, mas está chovendo muito, o que, no caso desta última, era a proposta do grupo. Alejandro aponta que não havia nenhum guarda-chuva ou aborrecimento que ilustrasse esse Acontecimento. Ele fala da necessidade de se entrar no Acontecimento.

O próximo grupo começa com algumas cadeiras espalhadas pelo espaço. Hipóteses levantadas: entrada de uma casa de *swing*; sala de espera de um hospital; corrida que estava acontecendo longe; sala de espera em que as pessoas estavam curiosas para saber algo que estava para acontecer; sala de aula sem professor; sala de espera de uma maternidade em que um bebê estava para nascer e nunca chegava. Como nenhuma das hipóteses levantadas foi a proposta pelo grupo, eles revelaram que se tratava da área

de desembarque de um aeroporto e do estado de chegada de cada uma das pessoas.

Ma lembra da diferença entre esperar por quem chega ou para abordar quem chega. “Atmosfera é como a música.”

20. Variação do exercício anterior: o terceiro grupo criará sua Atmosfera. O quarto grupo entrará e se apropriará da Atmosfera criada. Quando Alejandro bater palmas, o grupo sairá aos poucos, um integrante por vez, e o quarto grupo manterá a Atmosfera do terceiro. Hipóteses levantadas: um lugar onde se fosse bem-vindo; um hospital; tempo de espera; havia uma tensão, mas uma tensão feliz; parecia o nascimento de uma criança; esperando alguém que ia sair da cadeia; maternidade, que enfim, era a Atmosfera proposta. Ma aponta sobre o estado de desespero e alegria que estavam latentes no exercício.

Agora, invertem-se os grupos, mantendo-se a dinâmica anterior. Hipóteses para a Atmosfera proposta pelo quarto grupo: teste para atores; teste para TV; entrevista de emprego; espera e competição; teste do sofá. Todos contemplaram a ideia do grupo quatro, que se concentrou em um teste.

Ma fala sobre como havia uma sensação que parecia nunca ter fim. “Como perceber o grupo que já está na Atmosfera e mantê-la sem interromper o fluxo já adotado no início? Perceber, entrar e manter. Conter o desejo de atuar e desenvolver.”

Tarefa: No fechamento do dia, é proposta uma tarefa, explorar as Atmosferas dos quatro atos de *O Jardim das Cerejeiras*. Foi dividido um ato para cada grupo. Para o exercício, seria importante identificar as Atmosferas de cada ato e escolher as que fossem mais características de cada momento para apresentá-las.

Dia 2: Atmosfera e a chuva torrencial

Manhã solar, corpos acordando no espaço, espreguiçando no solo de madeira. Olhos à espera dos colegas que chegam. Beijinhos, abraços, conversas ao pé do ouvido. Copos de água e café. Professores como alunos aguardam seus professores.

9. Expressão francesa que está relacionada com encenação ou o posicionamento de uma cena.

21. Caminhada e ocupação do espaço. A indicação é a de que quando um parar, todos devem parar. “Estabelecer um contato energético com os companheiros. Não há um líder.” O *ensemble* se estabelece.

22. Variação do exercício anterior (I): agora só se movem duas pessoas, enquanto as demais estão paradas. Elas podem variar o ritmo das caminhadas. Quando estas param, outras duas assumem imediatamente seus lugares. “Ou se movem ou não se movem, sempre se está em movimento. Internamente ativos e a qualquer momento podem começar.” Quando Alejandro se coloca no jogo, ele vem com uma proposta de imagem em suas paradas, como o ponto final que citou na primeira aula.

23. Variação do exercício anterior (II): o jogo acontece com três pessoas se deslocando, dando continuidade à proposta anterior. Durante esses deslocamentos, os trios encontram dinâmicas diferentes para suas caminhadas.

24. Variação do exercício anterior (III): outra estrutura: 1 / 3 / 5 – pausa – 2 / 4 / 6, essa é a nova sequência para o número de saída de pessoas. Depois que uma pessoa para, outras três saem, quando estas três param, outras cinco diferentes saem e assim continua a sequência. As pessoas que realizam a trajetória precisam alternar entre si, quem se desloca no espaço de uma determinada forma não pode repeti-la na próxima sequência. A percepção ampliada do espaço se configura pelo olhar em perspectiva e pela noção de amplitude da mesma. Alejandro aponta que todos devem

ficar atentos ao próximo passo, o que ocorre em seguida.

25. Variação do exercício anterior (IV): divisão de parte do grupo. Caminhada. Mudança de estímulos, enviando as palmas. Não podendo repetir para quem já enviou. Errou, sai. Cada vez que recomeçam, é uma nova trajetória. O último do grupo a enviar as palmas deve segurá-la com as mãos fechadas para que então se recomece um novo ciclo.

26. Variação do exercício anterior (V): Alejandro chama de “Zombie” (Zumbi). Se a pessoa erra, ela não sai mais do jogo. Quem saia na versão anterior agora fica e caminha pelo espaço. Mas antes, levanta os braços para indicar que se transformou em um “zumbi”. Se quem está “vivo” envia o estímulo de palmas para esse “morto”, então se torna “zumbi” também. A dinâmica recomeça como nas anteriores. “Conceito de estrutura e o princípio de ação. Se não há perspectiva, o ator não tem objetivo.”

27. Variação do exercício anterior (VI): a nova estrutura é: 4 – 7 – 5 seguida de uma pausa. Primeiro: na dinâmica das palmas, fazem a sequência de quatro trocas de palmas e alguém pontua (com uma palma fechada ou duas palmas); após sete palmas, pontua; após cinco palmas, pontua. Segundo: Todos pausam e iniciam uma contagem do número de integrantes pela ordem de quem está parado no espaço, da esquerda para a direita; depois a sequência de 4 – 7 – 5 é retomada e, na próxima pausa, a contagem acontece da direita para a esquerda; depois o

mesmo ocorre sob outra perspectiva da sala, como se tivéssemos um *scanner* passando em quatro linhas diferentes, como uma cruz. “Todo o tempo não pode haver um segundo de distração. Para os estudantes isso tem de ficar claro.”

A noção de espaço no jogo, lembrando o encenador britânico Peter Brook, se dá quando ele deixa de ser o vazio e ganha categoria de cena, o que permite ao espectador ver micro cenas que ocorrem sequencialmente, algumas com tensão alegre e vivaz, outras sem ritmo e escuta. Há ainda aquelas cenas que são surpreendentes, em que vemos os atores sendo pegos de supetão e criando estruturas novas de trabalho. É maravilhoso perceber quando esse coletivo acontece naturalmente, sem esforço desmedido.

28. Exercícios de Eúritmia com todos os grupos reunidos. Caminhando sozinhos. Caminhando em pares. Identificar as duplas e continuar caminhando. Soltam-se das duplas. Param. Identificam-se de longe e começam a realizar um deslocamento no espaço com o centro (plexo solar). Um se torna líder e passa a guiar o outro. “A distância permanece a mesma, não importa o que se passa nas mãos, no rosto.” Mais uma vez se movem por todo o espaço. Não é somente uma convenção teatral, mas é importante se preocupar em mover o centro energético do companheiro com a palma da mão na vertical. Logo depois, para a troca de parceiros que guiam o centro, realizam uma ativação com aquecimento das mãos (friccionando as palmas) e continuam numa nova jornada pelo espaço.

29. Variação do exercício anterior: agora o colega conduz seu centro energético. “Copo de cristal por todo o espaço. Sútil. Com os alunos é importante ser positivo, considerar que esse centro é delicado, que é nossa presença energética. Ser generoso com o aluno é ser generoso com sua aprendizagem. Concentrem-se em sentir que seu centro tem cor. Como está sua animosidade hoje? Se estão tristes, calmos, frenéticos, a mão reflete essa cor.”

E novamente retorna aquela expressão facial, antes abobalhada, mas que agora chamo de entregue, livre, solta. “Cor como cultivo do centro. Não para ser teatro físico ou acrobacia.” Essa fala de Alejandro tem muito a dialogar com o que ocorreu ontem, ou seja, muita troca de ansiedade e correria não ajudam na visualização dessa cor.

30. Divisão do grupo em dois círculos no espaço. Todos viram para direita em círculo. Caminham com a perna direita realizando um passo largo e dois curtos. Um, dois, laaaargo. Um, dois, laaaargo. Na contagem de um e dois fecham o tronco e, no passo largo, o abrem. Outras metáforas que Alejandro cita para essa imagem: o contraste entre o preto e o branco, o preto e a luz. Não deixando vazar para o rosto ou os olhos, é o centro que se manifesta. Há uma busca pelo movimento comum em todos. Fechando e abrindo. O centro é a luz. Outras metáforas: um girassol, para o plexo solar, ou ainda, uma abertura que parece interminável, que pode ir além. Esse exercício da Eúritmia está ligado à ideia de abrir o centro, Alejandro fala em *ciclo vital*.



O ciclo vital



O ciclo vital.

31. O exercício começa com a prática de dois círculos no espaço olhando para o centro, em seguida, mudam para duas fileiras grandes contemplando as janelas. Todos abrindo muito os braços. Passo à frente com a perna direita, cruzando com a esquerda e fechando como se abraçassem os joelhos. Em seguida, abrir-se à luz. Pensar em uma cor. Começar pelo branco e, assim, seguir durante o movimento todo: o branco com os braços abertos e, em seguida, o amarelo, vermelho, laranja, roxo, violeta, azul, marrom, café, cinza, preto, cinza, violeta, azul, vermelho, amarelo, BRANCO e novamente repete-se o ciclo. Cores claras remetem fisicamente ao abrir e, cores escuras, ao fechar. Esse exercício contínuo favorece o lugar de vitalidade e entrega que o trabalho pede.

Alejandro fala sobre a importância da Euritmia para Mikhail Tchékhov e sobre o quanto é difícil compreender o conceito das cores no trabalho dele. O branco aponta para um sentimento quase universal de paz, plenitude, calma, ou ainda, refere-se à espiritualidade. Amarelo, laranja e vermelho são cores mais quentes, relacionadas ao sol, ao dia. O azul e roxo são cores que irradiam. O cinza está ligado a pessoas que não querem muita comunicação. Dentre outras reverberações, alguns participantes lembram a questão das cores relacionadas à passagem do dia e de como elas mudam. Alejandro acrescenta também que há uma série de estereótipos sobre esse pensamento, o que faz com que existam interpretações variadas sobre o tema.

32. O grupo todo dividido em quatro, de acordo com as diferentes estaturas das pessoas. Cada grupo tem seis componentes, que caminham como se estivessem na rua. Deve-se buscar uma caminhada como grupo. Os grupos devem estar unidos pelo centro e devem se unir energeticamente. Descobrir um ritmo e objetivos comuns. Essas são todas as metodologias para este trabalho de grupo. Para onde o grupo vai? Encontrar esse ritmo energeticamente sem a necessidade de se olharem entre si. A cada batida de palmas de Alejandro, todos dão um giro de 90°.



As cores claras.



"Corpo-coluna".

O número de palmas aumenta, e alguns grupos atravessam os outros. O comando que indica o lado correto dessa alternância é determinado pelo próprio grupo. Avançando um pouco mais, agora Alejandro trabalha apenas com três grupos. Ele pergunta qual a decisão do grupo sobre que lado virar ao girar? "Descobrir o Tempo Ritmo é muito importante. No reino animal, o amor segue o mesmo ritmo. Quando estamos enamorados, o mesmo acontece."

33. "Corpo-coluna". Divisão do grupo em linhas, filas, em um "corpo-coluna". Todos são apenas um corpo. É importante que, quando caminharem, os primeiros da fila não se tornem líderes. Todos devem ficar bem próximos uns dos outros durante a caminhada. Quando os três "corpos-coluna" encontrarem uma composição, eles deverão parar. Uma possível liderança dessa caminhada, fugindo da obviedade, está no centro desse "corpo-coluna" e não em suas bordas. "Passem a escutar pelo centro e não pelos ouvidos. Entendam o "eu-estético" do outro. Só podemos construir em grupo, a obra depende de uma vontade coletiva, não apenas de uma pessoa. Comecem juntos, com a perna direita. Sem se aterem ao som dos pés no chão. Escutem o companheiro à frente e atrás. Percebam a intenção e a composição possíveis dos demais corpos coluna. Precipitação pode ser um problema." Durante trinta segundos, todos entraram em consonância, e depois a composição perdeu-se. "Tirem sua individualidade pessoal e se entreguem à individualidade coletiva. É preciso ser muito generoso para se deixar guiar por esses planos."

Após a pausa do almoço, retornamos aos grupos de trabalho com as Atmosferas dos quatro atos de *O Jardim das Cerejeiras*. Primeiramente, conversamos sobre os elementos presentes em cada momento, e Alejandro começou a fazer interações para que refletíssemos sobre o Tempo Ritmo dos atos, suas cores, as relações entre as personagens, as alternâncias de energia que a Atmosfera propõe.

"O intelecto é um dos grandes inimigos dos

atores. O problema fundamental é imaginar. Por exemplo, se eu quero ir até o outro, eu tenho antes que visualizar essa ação. Não se trata de exercícios soltos, mas de imaginar. Imaginar para Mikhail Tchékhev já é ação. Por exemplo, nas Atmosferas propostas ontem, quando pensavam sobre a chuva que atrapalhava a atividade na praia. Mas como somos atores, temos a questão psicológica.”

Alejandro aborda ainda a grande diferença entre Stanislávski e Mikhail Tchékhev, onde, no primeiro, as ações estão relacionadas às emoções. Para Mikhail Tchékhev, as ações estão relacionadas a intenções, imaginação e sensações, ao invés de às emoções. “É importante que a imaginação venha primeiro.” É mais importante imaginar como morreu um ente querido, do que sentir como foi.

Antes do trabalho com as Atmosferas e baseado nessa conversa, Alejandro propõe fortalecer energeticamente o grupo. Esse encaminhamento chamou minha atenção, por mostrar como ele estava sensivelmente ligado ao coletivo, que acabava de retornar do almoço e novamente precisava ser estimulado.

34. Dois grupos. Alejandro sugere o movimento de nadar, em pé, não somente com os braços, mas com toda a imagem de água e com todo o corpo envolvido ativamente: os braços, os pés, a respiração. Movendo-se ativamente, nadando. Mais ativamente, como se estivessem na água. Braços, unhas, olhos, orelhas. Alerta para que não dancem. “Não ilustrem! Nadem! *Stop!*” Param e seguem nadando internamente. Em seguida, continuam. “*Stop!* Pausa!” Imaginação. Todo o corpo submerso na água. Palma (*Stop*), e continuam o movimento. Palma, e o movimento é interno, provocando a imaginação e a fluidez plena da ação. Palma, e o movimento retorna, ativo. O passeio por essas energias é muito físico para que a visualização interna seja cada vez mais e mais clara. “Há muitos exercícios para se encontrar essas sensações de maneira interna. A

sensação existe, mesmo que interna.”

35. Variação do exercício anterior (I): com outro grupo, imaginando que já estão nadando. Eles entram como se dessem continuidade ao que os outros começaram. Mas, após a palma de Alejandro, a ação perdeu força em sua retomada. Ele fala muitas vezes para se lembrarem do quadril. Ma passa a orientar o exercício e recorda como a água se põe nos olhos de cada um, como é o contato com sua pele. Percebo a necessidade da imaginação interna e de uma manutenção constante do que se faz. Ma alerta: “A imagem sai do que é real.” O ponto de partida é esse. Na palma, Ma coloca uma bola de tênis para cada um, que deverá começar a interagir com ela. Nova palma, e todos mudam a ação. Agora a imaginação interage com a bola, sem deixá-la cair. “Vocês controlam a bola e não o contrário. Visualizem para onde querem que ela vá. Visualizem o movimento que desejam realizar com a bola. A bola não se move independentemente, é importante ter uma relação mais integral com o objeto. Visualizar, imaginar.” Visualmente há ainda uma relação com o “eu-estético” que foi trabalhado ontem.

36. Variação do exercício anterior (II): imaginando ativamente como se fossem aves voando, abrindo-se à sensação dos dedos, dos pés. Há tempestades e correntes de ar. Braços batendo. Objetivos claros de para onde desejam chegar. “Mais ativamente!”, alerta Ma. Palma. Internamente continuam seu voo e, depois, retornam a mesma dinâmica proposta anteriormente. Na evolução, passam a trabalhar com as bolas. “Como é voar com as bolas? Visualizar com a bola? Voar com a bola.” Ma também fala da densidade desse ato. Percebo que procuram uma série de interações com esse exercício de imaginação. Nadar por outros lugares. Voar por outros lugares.

Alejandro fala dos exercícios de imaginação em Stanislávski e Mikhail Tchékhev, que trabalha

o potencial da imaginação antes da ação. Ele fala também de vincular todo o corpo à ação de imaginar. Fala ainda de Stanislávski e da relação que propõe com um objeto imaginário e de como Mikhail Tchékhev observa a forma, o tamanho, o peso e dá atitudes para o que imagina. No sentido de visualizar o movimento do objeto usando a imaginação para depois repeti-lo. Ma fala sobre como, dessa forma, o objeto passa a ter vida a partir da relação que se estabelece com ele. Fala ainda de objetos que sabemos que existem, mas que não conhecemos. Ela cita o submarino e o periscópio¹⁰. Objetos que sabemos que não existem também são importantes para ajudar na criação de imagens.

Agora retomando o trabalho das Atmosferas, Alejandro fala como elas não atuam, mas têm movimento. “Isso é muito importante!”, ele afirma. Fala do papel da imaginação para a criação de personagens, que ela é motriz para a visualização de um espaço e suas camadas criativas. Ma, ainda comentando o exercício realizado anteriormente, complementa: “Todo o movimento externo, essa energia, deve se voltar para dentro, para que depois se converta em imaginação.”

37. Alejandro convida os professores que são “atletas”, ou seja, que exercem algum tipo de prática esportiva. Enfileirados ao fundo da sala, farão o exercício de imaginação: correr, atravessar a sala, descer as escadas, atravessar todo o pátio, subir novamente as escadas e chegar ao mesmo ponto.

1º) Visualizam toda a trajetória;

2º) Realizam de fato a trajetória;

3º) Realizam em um espaço de dois metros toda a trajetória e em câmera lenta, com poucos recursos.

Alejandro cita que esse exercício não está

10. Equipamento óptico usado em submarinos, que permite observar um objeto ou conjunto de objetos por cima de obstáculos que impedem sua visão direta.

presente em nenhum livro, que é um exercício puramente prático. Alerta para a importância de não ser um trabalho de mímicos, mas de se representar, de fato, o caminho. Imaginar e ser fiel à imaginação. É um exercício potente, por meio do qual o ator pode realizar uma trajetória antes de executá-la. Exemplifica com o que imaginamos quando fazemos turismo, sobre o que lemos antes e o que depois conhecemos. O que, na atualidade, virou algo muito mecânico, pois tiramos foto o tempo todo, realizamos vídeos etc, mas não experienciamos mais os diferentes lugares. De fato, o exercício de imaginação ficou comprometido com o passar do tempo. Estamos em uma realidade voltada para a praticidade.

38. Dois grupos. Todos enfileirados na parede e de costas para o centro do palco. Ma toca o ombro de cada um, e cada toque indica uma cor: vermelho (toca uma vez), azul (duas vezes) e branco (não é tocado). Depois disso, os participantes realizarão uma caminhada e deverão reconhecer seus “amigos” pelas cores a eles atribuídas. Em um primeiro momento, visualizam a cor internamente em seu centro e depois começam a caminhar buscando seus pares. Deve-se procurar identificar internamente de que cores são feitos. Alejandro fala dos excessos que definem os grupos, do cuidado com o excesso de cor que é expresso pelos grupos. Na variação, propõe a cor preta (dois toques) em lugar da azul, vermelho (um toque) e branco (sem toque).

Wassily Kandinsky (1886-1944) e Kazimir Malevich (1878-1935) são artistas plásticos russos, vanguardistas da abstração no campo das artes visuais, que Alejandro citou no período da manhã para falar de suas relações com a intensidade das cores. Alejandro mencionou a obra *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco* (1915), de Malevich, que traduz uma sensação específica ao produzir uma imagem interna da cor escura. Sobre Kandinsky, Alejandro falou da intensidade da cor azul em seus quadros, que provoca uma

sensação de prudência.

Essa conversa estimulou a necessidade de vermos imagens relacionadas aos artistas citados e considerarmos as sensações por elas provocadas. Talvez o azul em Kandinsky possa traduzir outra imagem, possa suscitar outras sensações, assim como o quadrado negro de Malevich. A questão que me provoca enquanto relator, artista e educador dentro desse exercício é a de saber como a cor se traduz, ou ainda, o que ela se propõe reverberar em cada um?

1ª Sessão de trabalho com as Atmosferas dos atos de *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchêkhov

Foram realizadas apresentações corridas de cada um dos quatro atos para depois serem proferidos os comentários. Para iniciar esse diálogo, Alejandro ficou curioso para saber como cada um dos grupos se apropriou, ou não, das Atmosferas. A palavra Acontecimento foi a que mais se revelou nos relatos, no que os participantes mostraram se apegar para pensar a Atmosfera das cenas.

Em seguida, Alejandro e Ma fizeram observações sobre cada um dos atos.

1º Ato: Avaliaram que não souberam exatamente qual a essência captada pelo grupo, mas o desenvolvimento do exercício se deu como uma síntese do ato. Alejandro destacou a questão da poesia que pode fazer parte da cena.

2º Ato: A proposta foi interessante, mas houve uma confusão sobre quem era quem. Explícita a dificuldade de como se capturar a sensação de que a vida está lá fora e não dentro da Atmosfera. Faz uma referência à música que acontece do lado de fora da cena. Ma também lembra o Acontecimento do ato, onde a casa da família está em negociação, e há um encontro de duas forças, a advinda dos criados e a dos donos, que quando se encontram, no momento de se contemplarem, não se equilibraram.

3º Ato: Alejandro considerou muito boa, por parecerem ter capturado bem a vulgaridade da cena. Considerou que eles materializaram



Quadrado Negro Sobre Fundo Branco (1915), de Kazimir Malevich.



O professor Alejandro González Puche orienta o estudo das Atmosferas de *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchêkhov.

a sensação de festa de uma maneira louca e valorizou o destaque para uma mulher, da qual emanava uma Atmosfera interna diferente. Ele também lembrou a Atmosfera de espera por algo que está para acontecer. O que foi muito bom, como a espera por um prato que está para chegar e nos causa expectativa.

4º Ato: Seguiram na mesma linha do grupo que ficou com 1º Ato, de querer realizar uma síntese do que o trecho propõe. Ma apontou um item que os integrantes do grupo não consideraram, que se refere às camadas variadas de energia. Ela falou em energias duplas presentes neste momento, como a tristeza e a alegria, que oferecem oposições importantes para a criação da Atmosfera.

Fazendo uma breve reflexão sobre as falas dos professores, percebo que estimular a imaginação do espectador está nesse lugar do silêncio, da espera, do quase, da sugestão. Objetivo, reação e ponto final são palavras-chave que precisamos manter à vista, mas também ter cuidado para que elas não fechem a criação. “Como deixar de atuar?” É uma pergunta que Alejandro nos deixa. O mais difícil é propor a Atmosfera como Análise Ativa, ou ainda, a partir de ilustrações no espaço. Para exemplificar, ele aborda um dos trabalhos apresentados, em que os participantes abriram as janelas da sala, e a Atmosfera de entrada da luz no espaço contaminou a todos. Não havia exagero.

A conversa continuou com uma chuva torrencial que acontecia lá fora, e nós ali reunidos, professores e alunos, ou ainda, alunos e alunos, ou ainda, professores e professores continuávamos a trocar nossas impressões do vivido. Alejandro e Ma, incansáveis em seus relatos, aumentavam o volume de suas palavras, mas a chuva era mais forte. Todos riem da situação. A Atmosfera externa envolveu fortemente o grupo, e agora todos estavam extremamente focados na conversa.

Para o desenvolvimento do exercício, Alejandro propôs que o trabalho com as Atmosferas fosse mais íntimo do ponto de vista das personagens, o que dialogava com o que Ma havia dito antes sobre as energias duplas. “Visualizem a personagem”,

disse Alejandro. Em seguida, ele propôs alguns passos para o aprofundamento do estudo de Atmosfera dos atos:

- 1º momento: compreender e trazer a situação concreta proposta;
- 2º momento: não atuar;
- 3º momento: não ilustrar;
- 4º momento: imaginar a obra e imaginar a personagem no momento da obra, no caso, da Atmosfera do ato.

Ao final desta sessão de conversa, Alejandro comentou também que devemos considerar as Circunstâncias Dadas pelo autor em cada um dos atos, falou das estações climáticas e de como isso influencia o desenvolvimento da peça, sobre tudo, a vida das personagens. Ele salientou também a distância de tempo entre uma situação e outra e que a análise cuidadosa desses itens dá consistência às Atmosferas.

O aprendizado que os grupos levaram deste segundo dia de trabalho é ter um novo olhar verticalizado para as Atmosferas, revendo nomenclaturas que racionalmente podem impedir uma criação que merece ser carregada, sobretudo, de imaginação.

Dia 3: *Somos seres caóticos!*

Após intervalo de um dia, feriado do aniversário de São Paulo, a manhã começa com novos exercícios e variações de propostas apresentadas anteriormente.

39. Variação do exercício com troca de estímulos (palmas): agora quando passa-se o estímulo com as palmas para outro colega, deve-se primeiro dar uma cambalhota. Mesma regra de não se passar o estímulo para quem já foi alguma vez, encerrando o ciclo com duas mãos fechadas para pontuar seu término quando termina. Importante: quem envia o estímulo (palmas) dá uma cambalhota para frente, quem recebe, para trás.

40. Variação do exercício anterior: explorando variações de caminhada: 7 / 9 / 6 – pausa, sendo

sete trocas de palmas, nove contagens internas de palmas, seis contagens internas de palmas, pausa. A contagem acontece com todos parados no espaço – *scanner* em variadas partes. Na contagem silenciosa – parados – quem é o número três “morre”, sai do jogo.

Pensei em alternativas para essa variação: em vez de “morrer”, talvez virar um “zumbi”. Alejandro abordou como é interessante que cada um crie uma alternativa para que, quando estiver no espaço, não seja o número três. Nova variação: 5 / 8 / 4 – *scanner* em 4 direções diferentes. Contagem: o número quatro morre.

Ao final de cada jornada, Alejandro brinca apontando quem são os campeões internacionais. Isso é um modo de todos se integrarem à ideia do jogo de maneira leve, considerando seu nível de tensão e complexidade.

41. Círculo formado por todos os participantes. São atribuídos números para cada um na variação entre um e dois. Todos guardam claramente, internamente, quem é par e quem é ímpar. As pessoas se concentram tentando identificar quem faz parte do seu grupo. “Corpo-estrutura” / “Corpo-coluna”. Todos caminham juntos, mas por um impulso, os pares se encontrarão e irão para as periferias do espaço e, os ímpares, para o centro. É importante ficar atento ao desenvolvimento entre densidade e liberdade do que se faz. Buscar uma justificativa para o que se faz.

Na própria caminhada, os grupos já buscaram uma movimentação ligada ao centro e às periferias do espaço, conforme suas identificações. Ao longo do exercício, os pares e ímpares alternaram suas posições no espaço, trocando entre periferias e centro. A cada nova variação, criaram estruturas diferentes de diálogo: risos, troca de cochichos; etc. Dinâmicas variadas. Alejandro apontou a importância de se estabelecer uma comunicação frequente entre os grupos, um porquê de se estar fora e de estar dentro.

O professor Zé Aires considerou se tratar de algo intuitivo, que tem que haver um desapego da ação. O professor Zédu Neves falou do olhar que guia o coletivo, Zé Aires, do desejo de fechar os olhos. Tieza aponta que a justificativa para montar algo, esse diálogo imagético, parecia surgir apenas quando estava no centro.

“É preciso encontrar o estímulo para que isso ocorra. Concentrar e dilatar.” Alejandro comentou também sobre o diretor que marca a cena e que o melhor é criar conceitos ao invés de estruturas.

42. Variação do exercício anterior: grupos divididos nos quatro lados da sala. Os pares ficam frente a frente, em paredes opostas, assim como os ímpares. Há uma variação de trajetos escolhidos por esses lados, que variam as formas de como cruzar o espaço e, por vezes, trocam de lados para onde irão passar a realizar estruturas (diálogos como no exercício anterior). No final das contas, o jogo acaba sendo uma variação do anterior, mas são linhas de trabalho diferentes.

O exercício foi bastante confuso, porém, de alguma maneira, o caos ajudou que encontrassem um sentido que talvez estivesse submerso.

Alejandro salientou como é importante nunca parar. A justificativa coletiva da ação deve se fazer no espaço e não na cabeça de cada um. A professora Simone Shuba questionou se essa justificativa coletiva deveria ser a mesma para todos. Alejandro afirmou que sim, falou também de cores que cada um emana e de como é importante aprender a fazer isso coletivamente.

43. Dois círculos no espaço. “Um pouco de silêncio para começar!” Um passo largo para a direita e dois curtos para a esquerda. Mesma dinâmica realizada no último encontro, quando os passos curtos representavam o escuro, com a curvatura da cervical e dos braços, e o passo largo coincidia com a abertura do plexo solar e com o movimento dos braços para cima. O movimento de abre e fecha. Importante sentir a luz. Neste

momento, quando abrem os braços, passam também a produzir o som de um “A” prolongado. “A”, como a letra que mais se sustenta, e depois a sequência: “O / E / I / U / I / E / O / A”, em uma constante e fluente transição entre esses movimentos.

44. Variação do exercício anterior: colunas no espaço. Realizado individualmente. Branco / amarelo / vermelho / azul / violeta / cinza / preto / cinza / violeta / azul / vermelho / amarelo / branco, essa é a sequência de cores que guiará o movimento de fechar e abrir. Lembrando da troca das pernas, que no branco estão abertas, e que quando se fecham, a perna esquerda deve ir para frente. O som de “O / E / I / U / I / E / O / A” continua. Alejandro lembra o filósofo austro-húngaro Rudolf Steiner (1861-1925), para quem as vogais de mais luz são o “A” e “O”, enquanto as mais fechadas e de menos luz são o “E”, “I” e “U”.

45. Todos são convidados a escutar a *Sonata No. 1 G Major – Vivace ma non Troppo*, do compositor e pianista alemão Johannes Brahms (1833-1897). Na sequência, Alejandro pede ao grupo que escute e novamente, agora com as palmas das mãos. Ele fala em escutar com o centro, escutar as cores da música com as palmas das mãos, que são os ouvidos do corpo.

A imagem dessa escuta traz novamente aquela sensação de entrega, como nos primeiros jogos, onde havia um olhar neutro, ou ainda, tomado pelo que se faz. “Escutar é perceber a Atmosfera da música. Escutar com o corpo. O estado de ânimo.”

46. Grupo dividido. Todos enfileirados. Primeiro se escuta uma nova composição: *Chopin Prelude, No. 21, Op. 28 in B Flat*, do pianista polonês Arthur Rubinstein (1897-1992). Divididos em dois, os grupos farão composições diferentes e depois realizarão uma troca entre eles. Escutar a música com o corpo implica estar abertos, como

no exercício anterior. Todos estão voltados para a parede, Alejandro e Ma escolhem quem de cada grupo deverá sair para montar a composição. Um por vez se vira e compõe junto do grupo. Essa composição é parada e, aos poucos, os integrantes de cada grupo constroem uma forma “única”. Depois dessa composição, os grupos se integravam, o que os levou a uma troca de olhares.

“É importante que a composição ajude a manter a individualidade de cada um. O tema proposto por quem sai da fila deve começar desde o momento em que ele se vira. Não basta apenas se virar, olhar o que está sendo feito pelos demais e depois se integrar. O movimento pode ser mais contínuo desde o começo. A ideia do se vincular à composição não ficou muito clara. Pode ser melhor da próxima vez. Vocês podem montar temas diferentes, que não sejam somente abstratos. Como um escritório, por exemplo.”

47. Variação do exercício anterior: a penúltima pessoa de cada uma das filas fica responsável por unificar os dois grupos e, a última, por colocar o ponto final. Essa sequência se dá pela escolha dos professores Alejandro e Ma. Composição deste momento: *The Planets – II. Venus, The Bringer of Peace*, do arranjador e professor inglês Gustav Holst (1874-1934). A valsa dos planetas, como lembrado por Alejandro. Nessa variação, nova composição coletiva. Os grupos encontraram um diálogo entre si pelo contato direto, pelo toque propriamente dito entre cada um dos envolvidos, unificando-os.

Alejandro: Que temas propuseram? Como escutaram a música?

Natacha Dias: Estava movendo a luz, sensibilizando a luz.

Andreia Barros: Sensação de vento, de maresia.

Depois Alejandro questionou se os demais haviam entendido essas relações e se integrado a

essas propostas. Alguns levantaram como o tema proposto no início havia se alterado e que a busca pelo toque, de alguma maneira, se tornara uma regra

Alejandro abordou que, para Mikhail Tchékhov, o princípio é escutar uma música. Depois realizar o exercício sem palavras. E, em seguida, propor a Atmosfera, no caso, o tema. Escutar a música e escutar o companheiro. Certas músicas têm mais densidade, outras não. Alejandro nos questionou também sobre o porquê de nos manifestarmos tanto com as mãos ou procurarmos ilustrar a música?

O conceito de Mikhail Tchékhov está na questão da leitura do centro, em como lemos o centro do outro. Ele fala em como a Atmosfera está sempre ligada à ideia do diretor, que traz um conceito da obra. “Hamlet é isso!” E a partir de então, todo o grupo passa a pensar como ele.

“É importante perceber a música a partir das imagens.” E, em seguida, Alejandro comenta sobre o caos. “Somos seres caóticos! Os atores são seres caóticos.” Dizem que Stanislávski sempre foi um artista muito equilibrado, muito carinhoso, com objetivos claros, consolidados, dinheiro, êxito, que conhecia muito do teatro. Mikhail Tchékhov foi um artista que chegava à criação a partir do caos, sob efeito do álcool, esquizofrênico, inventor. Foi um artista que teve como instinto ordenar o caos. Realizava as estruturas e o caos entre elas.

Ma falou de como sente essa diferença em Stanislávski, que é era um diretor e pedagogo, e que, como diretor de repertório, precisava pensar em que teatro, que companhia, que repertório iria mostrar, em que espetáculo deveria criar para certos públicos. Já para Mikhail Tchékhov, a Revolução Russa lhe causou pânico e, de certa maneira, isso o levou para outra relação de espiritualidade com o caos e com o como dominar essa energia. Mikhail Tchékhov pensava como ator. Stanislávski pensava em energias, a positiva e a negativa, a luz e a sombra. Mikhail Tchékhov já buscava identificar essas energias.

No retorno após o almoço, enquanto os grupos

estudavam como estabelecer o desenvolvimento da nova Atmosfera para cada um dos quatro atos de *O Jardim das Cerejeiras*, Alejandro pediu minha ajuda para criar um cenário no Teatro 4, com uma mesa ao centro, *pufs*, bancos de madeira, praticáveis e cadeiras.

48. Exercício antes das Atmosferas. Dois grupos de quatro pessoas se posicionam ao redor do cenário. Ampliar o sentido de leveza. Neste exercício, os grupos devem atravessar a barricada de cenários sem tocar em nenhum item. Um grupo por vez. Tentar atravessar sem olhar para o caminho que realizam. Explorar o sentido de leveza. Depois que o último grupo realizar a passagem, todos devem visualizar suas trajetórias. Na primeira evolução, passam dois grupos ao mesmo tempo, que estão um em frente ao outro. Na segunda evolução, todos os grupos realizam a travessia juntos, no entanto, existe um tempo dentro do qual deverão atravessar. Alejandro dá dezesseis segundos para a realização dessa tarefa. Após conseguirem atravessar, os quartetos dão um giro em sentido horário.

Passar pelo espaço de maneira ágil e sem se preocupar com o que virá são alertas de Alejandro. Agilidade sem deixar partes da barricada cair. Não se acostumar a realizar a mesma trajetória pela barricada, criar outras dinâmicas de atravessamento pelo espaço.

A urgência de passar pelo espaço resulta em certa bagunça na saída, e, como observador, me parece que não há uniformidade nos grupos, ou até mesmo uma preocupação de cada um com o estar junto aos demais. Tudo me pareceu ser realizado muito isoladamente.

49. Variação do exercício anterior: o cenário muda um pouco, agora a barricada de cenários está maior. E devem ser quatro grupos de sete pessoas a atravessar. O primeiro grupo realiza uma caminhada pelo espaço e busca uma simetria – como no exercício do dia anterior –, onde há

sempre alguém no centro que (des)equilibra a simetria do grupo todo, assim como os que estão ao redor procuram sempre se alternar nessa função central. E, em um acordo coletivo, devem também criar o ponto final, não podendo parar. Somente os sete juntos o podem fazê-lo, criando uma composição no espaço, sem bater nos móveis, tentando encontrar um equilíbrio entre o caminhar no espaço e o passar pelos obstáculos. Para a composição final, os participantes podem se apropriar de alguns dos objetos ali dispostos ou se apoiar neles para tal.

Um dos grupos realizou uma composição que pouco dialogou com a proposta de espaço, e Alejandro levantou essa questão. Fiquei pensando em como elaborar um cardápio de temas indicativos para a composição, que nos momentos de caos, os grupos possam explorar também, como uma proposta de construção de uma dramaturgia da cena. Percebo que quanto mais realizam uma dinâmica de “aceitação” do espaço, mais há um diálogo com essa dinâmica espacial.

Alejandro alerta: “Comuniquem-se, despertem-se e depois pensem em como criar a composição.”

Interessante pensar em como essa criação se dá no “meio”, ou seja, no ato do Acontecimento, sem o combinado, mas com o perceptível.

Agora são exploradas uma série de composições com música. Alejandro fala um pouco sobre a diferença entre disputar o movimento e manifestar o seu “eu-artístico”, o “eu-estético”.

As músicas deste momento propunham intensidades diferentes para as composições, por oferecerem outro “balanço”, mais *pop*, como *I Feel You*, da banda inglesa de música eletrônica e *rock* Depeche Mode. Outras já propuseram um tema diferente, sendo mais sedutoras, como *Travelling*, da cantora norueguesa de *jazz* Christina Bjordal (1980-), e *Sad Walk*, do trompetista e cantor de *jazz* norte-americano Chet Baker (1929-1988). Com a música *Las Ciudades*, interpretada pela

cantora costa-riquenha da tradição *ranchera* mexicana Chavela Vargas (1919-2012), o tema de estudo ganhou uma camada dramática ainda não explorada, talvez pela língua aproximada à nossa.

As novas composições clarearam a questão da simetria na composição. Alejandro lembrou: “Sem dançar.” E também falou que esse é um dos exercícios mais completos de Mikhail Tchékhov em suas *16 Lecciones y Otros Materiales* (16 Lições e Outros Materiais). Encontrar um acordo para a realização da lição é muito importante. Há o estado interior da música e o de si mesmos. “Falta o sentido de totalidade no que se faz. Não é uma estrutura de três duplas e um sozinho. Para Anatoli Vassiliev e Mikhail Tchékhov, o sucesso não é apenas um Acontecimento. O Acontecimento é um momento energético. Deve ser experimentado de maneira grupal. Os Acontecimentos estão muito na palavra. É preciso entendê-los como um momento energético e não apenas como palavras.”

O sentido de totalidade da leveza e o sentido de ponto final na composição são importantes.

Ma fala sobre o ponto final. Celebrar o momento está ligado à ideia de ponto final, que é partilhado, como no momento em que se joga a bola. Ela aponta ainda dois momentos importantes para professores de atuação: o que se faz e o como se faz. Por mais estúpida que seja a ação, faça-a com atitude e beleza artística. Ma cita o filme *O Abraço da Serpente* (2015), dirigido pelo colombiano Ciro Guerra, onde atores profissionais questionaram o diretor sobre o porquê ele não trabalhou com um elenco todo profissional, e o mesmo respondeu que atores profissionais não escutam e os atores novos, com os quais ele trabalha, escutam mais.

Mikhail Tchékhov desejava que o ator sentisse a forma de sua criação do começo ao fim. Alejandro complementa: “Beleza ingênua, que não se desfruta, é uma beleza de fácil acesso.” Finalizando a reflexão sobre o exercício dos obstáculos, ele coloca mais uma vez que se trata de um exercício de leveza. Ele também sugere que se experimentem variações: com menos luz

no teatro ou com muita luz. Memorizar o espaço e criar algum tipo de partitura.

2ª Sessão de trabalho com as Atmosferas dos atos de *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchêkhov

“Como nós imaginamos a obra? A ação vem depois. Ainda há muita ilustração nas Atmosferas.” Após a apresentação dos quatro atos, Alejandro e Ma fazem suas considerações, desta vez destacando momentos de maneira aleatória, pois; muito do que se disse para alguns fazia referência direta ao trabalho dos demais.

No 3º ato, consideram que não houve a festa e o estado de cor se diluiu demais. Alejandro fala um pouco sobre a relação das personagens com os atos. Ele cita a personagem Vária, por exemplo, que nunca pode parar de fazer coisas, é uma figura que está o tempo todo em ação. Expõe que sentiu falta de ver os atores visualizarem o que ocorre: o amanhecer, o passarinho do lado de fora etc. Cita o conceito de tempo no caso de um *jetlag* – distúrbio de sono para aqueles que viajam –, importante para a Atmosfera da peça estudada. Importante lembrar os estados íntimos da família, que trazem uma oposição aos “sucessos” dos acontecimentos. Ma recorda que as Atmosferas são polifônicas e devem ter um desenvolvimento dentro desse pensamento.

Alejandro cita outro exemplo, fala da beleza do Theatro Municipal de São Paulo, no Vale do Anhangabaú, centro da cidade, em que vê a beleza do local, mas se sente o cheiro de merda. A imagem diz uma coisa, mas o cheiro diz outra.

No 2º Ato está acontecendo um piquenique. Algo que acontece em paralelo merece ser destacado também. Para exemplificar, Alejandro fala sobre as Atmosferas no conceito russo e no caso específico do autor Anton Tchêkhov: o problema para eles é que não há insetos, devido ao frio intenso. Então uma pessoa guardava larvas de mariposas, e todos se reuniam em torno delas e tomavam vodca. Eles colocavam uma lâmpada encima das larvas e ficavam esperando os casulos

se abrirem para as mariposas saírem voando. A sensação de verão mesmo que por um minuto era importante para eles.

Ma fala sobre a importância de não se quebrar as energias propostas. Lembra do famigerado 7 X 1 de Brasil e Alemanha na Copa do Mundo de Futebol de 2014, que foi uma quebra de expectativas. Mesmo com aquela sucessão de gols marcados pelo time alemão, todos ainda assim torciam para que o Brasil saísse daquela desgraça. Esse exemplo foi bastante claro para o grupo.

O professor continua falando sobre a personagem russa, sobre a calma e os estados que condensam uma Atmosfera. “Toda personagem russa se senta um minuto antes de sair. ‘Sentemos um momento’, eles dizem.” Essa ação condensa a saída das personagens, propõe uma atmosfera. Trata-se de um momento de pausa, que espiritualmente é importante antes da saída.

Alejandro aponta a importância de se reconduzir a Atmosfera da festa com a da “contra” festa, de se evitar o melodrama para que não se perca a essência da obra. O professor Ipojucan Pereira exemplifica com a Atmosfera de uma personagem que precisa mandar as pessoas embora e elas não vão.

Na finalização do dia de trabalho, foi proposto que cada grupo conversasse sobre a Atmosfera composta.

Dia 4: Personalidade e Individualidade

No último dia de vivência, iniciamos com mais visitas às lições de Mikhail Tchêkhov.

50. “Caminhada-escápula”. Durante a caminhada, cada participante deve tocar a escápula de um colega, que deve se virar para cumprimentá-lo. Neste exercício, também é possível evitar o toque, esquivando-se.

51. Variação do exercício anterior (I): na caminhada, quem é tocado na escápula dá dois

pulos no lugar. Se duas pessoas tocam a escápula de outro ao mesmo tempo, este tem que pular quatro vezes. Se a pessoa a ser tocada perceber este movimento antes dele acontecer, ela poderá enviar uma palma para cada uma das pessoas que queriam lhe atingir.

52. Variação do exercício anterior (II): mesmo princípio, duas pessoas tentam tocar o outro juntas, e esse outro só consegue se esquivar se cair sentado no chão, colocando o bumbum no solo. Se as duas pessoas fecham o outro em um “abraço”, este outro que está no meio tem que ser descartado, saindo do jogo.

As três primeiras experiências mostram um equilíbrio entre atenção e brincadeira. Um jogo em que se precisa dos parceiros para que se possa “eliminar” os demais. O trabalho coletivo permanece como o princípio fundamental desta vivência.

53. Distribuição do grupo pelo espaço. Inicialmente ficam parados. Trocas no espaço. Há um acordo entre os pares. Um troca de lugar com o outro, no entanto, uma pessoa deve sair de seu lugar instantes antes de trocar de lugar com o outro. Neste jogo, todos trocam de lugar ao mesmo tempo. Sempre alternando as duplas.

54. Variação do exercício anterior (I): as trocas são realizadas apenas por uma dupla de cada vez. Nunca duas duplas trocam de lugar de uma vez só. Todos devem criar pactos o tempo todo. “Se a concentração de duas pessoas é grande, imagine de todo mundo?”, aponta Alejandro.

55. Variação do exercício anterior (II): três pessoas trocam de lugar entre si no espaço. Um trio por vez.

Nesse momento, o estado de atenção entre os trios ficou com uma percepção extremamente ampliada. Foi possível ver os cérebros ativos e

pensantes. Mesmo em um grupo de professores, há risos e momentos de desconcentração, mas acima disso, há uma descontração, que é e deve ser natural do jogo, para que só depois possam ganhar uma estrutura de concentração diferente.

56. Variação do exercício anterior (III): duas filas, uma em frente à outra. Trocas entre duplas do mesmo modo. Também só podem trocar uma dupla por vez.

57. Variação do exercício anterior (IV): duas fileiras de costas uma para a outra. Apenas duas pessoas podem abaixar por vez, juntas e sem se olhar pelas laterais. Outra camada de concentração é exigida, novamente o dificultador se apresenta. Alejandro nos faz atentar para o fato de não criarmos gestos involuntários. Outro grupo é inserido no jogo. Agora uma terceira fileira fica visível para as outras duas, e três pessoas por vez, de cada uma das fileiras, têm que se abaixar juntas.

Depois de algumas experimentações, apenas uma pessoa se abaixou por vez em cada grupo. O silêncio se fez mais presente também, como se precisassem escutar o espaço, ou ainda, a alteração do ar no espaço em decorrência de cada colega da fila que se abaixava.

58. Variação do exercício anterior (V): as filas agora podem se ver. Se uma pessoa se abaixa, a pessoa em frente a ela também deve se abaixar. Se duas ou três pessoas se abaixarem, os respectivos colegas em frente devem fazer o mesmo, não como um espelho, mas aleatoriamente. Todos devem manter a percepção ampliada no grupo. Este exercício exige que não olhem para as laterais e conquistem esse estado de “ser levado”.

59. Simetria. Sete homens enfileirados em frente a sete mulheres. (Pensar em como adaptar esse jogo tendo em vista à questão de gênero, por exemplo, podendo explorar as diferentes alturas

ou comprimentos do cabelo, cor das roupas etc.). Mesma base do que foi trabalhado nos últimos dois dias, a diferença é que agora os dois grupos trabalham ao mesmo tempo. Por isso o número sete, um de cada grupo se posiciona no centro, enquanto os outros seis criam dinâmicas entre si e, aos poucos, chegam a uma composição.

Sugestões de Alejandro para esse jogo: o modo de deslocamento no espaço por cada um dos grupos, no caso deste, de homens e mulheres, pode ser diferente. Ressalta a questão da energia que cada um dos grupos propõe para se chegar à composição.

60. “Corpo-coluna”. Pequenos grupos, com uma pessoa atrás da outra, buscam um deslocamento no espaço. Alejandro cita a referência do caminhão-baú, onde o deslocamento pode se dar de maneira mais equilibrada, sem pressa e com a noção de que há uma carga sendo levada contigo, ou seja, quem leva tem que ter a consciência de todo o “corpo-coluna” que vem atrás. Ele sugere que realizem o exercício alguns instantes de olhos fechados para que percebam os corpos dos companheiros.

Alejandro coloca a música *The Ark*, do compositor norte-americano Philip Glass (1937-). A música tem uma proposta rítmica que parece orientar o grupo com mais clareza no jogo. Alejandro fala da generosidade entre os colegas, que existe e está forte, mas que ainda há uma procura pelo olhar do outro e que se deve ter uma consciência mais ampliada do espaço. “Sempre que estamos do lado de fora é mais fácil. Entender do lado de dentro é mais difícil e aí está o segredo de, neste momento, terem chegado a uma harmonia.”

61. Círculo. Todos bem próximos uns dos outros. Na batida de palmas de Alejandro cada um deve dar um passo para trás ou ficar no lugar. “Vocês não são individualidades, vocês

são individualidades dentro de um grupo.” Todo grupo deve dar um passo para trás ou decidir ficar parado. O *ensemble* acontece.

62. Nove pessoas enfileiradas e voltadas para a parede. Uma pessoa deve sair da sua fileira, visualizar o que quer fazer e depois reproduzir a imagem visualizada. O próximo da fila capta o movimento que a primeira pessoa fez e a substitui. Isso continua até que se chegue ao último da fila, que deve realizar o mesmo movimento. “Visualizem a imagem antes de fazê-la.”

Aqui o que se trabalha não me parece ser o sentido de “reprodução” do que o outro colega faz, mas o esforço de se apropriar do movimento, captar a sensação – o “eu-artístico” que se transforma a cada vez que um novo membro do grupo observa, visualiza e, enfim, realiza. Novamente a atenção ampliada e uma percepção sem ansiedade são necessárias para não se cair na armadilha do reproduzir.

63. Todos deitados no espaço de lado. A sensação é a de dormir, como se estivessem em suas casas. Sentir como se o “corpo invisível” chegasse a dar vida ao “corpo visível”, exterior, dar sentido a este corpo, a esta massa, de carne, de ossos, de pelo, que não tem sentido. Esse espírito, esse “corpo invisível”, chega e desperta o corpo exterior. Ele entra e tem a vontade de mover o “corpo visível”. Esse “corpo invisível” estimula os participantes a se moverem. Eles exploram movimentos guiados por esse “corpo invisível”. Depois de alguns movimentos, o “corpo invisível” se vai e deixa cada um sem mobilidade.

Nova etapa do mesmo exercício: agora o “corpo invisível” vai estimular uma pose. Cada um vai criar uma pose que surja de si mesmo. O “corpo invisível”, interior que vai “dizer” qual será. “Imaginem essa pose. Observem-na muito bem. Como está o seu peso? Como está a direção da imagem? Como estão os seus ombros, os braços, como está o seu centro energético? Como

essa pose se guiaria? Pensem no princípio do movimento. É um exercício individual. E depois vocês farão a pose que cada um imaginou. Realizem a imagem com a comunicação entre o corpo interior e o corpo exterior. O único juiz dessa pose são vocês mesmos.” No estalo de dedos de Alejandro, eles devem fazê-la. E depois de um breve estado de repouso. “Vamos corrigir e voltar à pose proposta.”

Mikhail Tchekhov chama esse exercício de “preparar”. A mesma sensação de antes de se entrar na cena: preparados. O reconhecimento energético antes de se entrar na cena. Preparados? Preparados! Façam isso! Preparados! Ativem-se! E relaxam. São sequências diferentes. “São exercícios conhecidos por outras vias, mas agora o que experimentaram? Imagino, mas não posso fazer.”

O último exercício realizado foi a base para o assunto que Alejandro trataria agora: os esquemas propostos por Mikhail Tchekhov, que não estão em seus livros.

Trata-se de série de cinco esquemas em que ele destaca os conceitos de personalidade e individualidade.

A individualidade artística, que cada um tem a sua, e a personalidade, que está imersa na individualidade. Elas cotidianamente estão



Sentindo o “corpo invisível”.

separadas, porém recorrentemente buscam uma a outra.

Para interpretar a individualidade artística, Mikhail Tchekhov propõe que seja um caminho consciente. O ator precisa ter mais calma para a produção. Ma fala da importância do ensaio, da busca. A individualidade não percebe que formas ela tem.

Sobre a personalidade, o ator tem uma grande ideia, mas seu corpo não está preparado para ela. Há que se aprender a se basear no corpo para a criação. As imagens que são enviadas para a individualidade são importantes. É preciso haver uma maleabilidade nesse caminho. Cada criação, cada final de processo de trabalho vai transformar, formar. Cada processo vai formar uma nova individualidade. Individualidade – espírito – alma. Fortalecer energias tanto para o bem como para o mal.

Alejandro completa: “Todo esse caminho é uma maneira de descobrir o caminho de nós mesmos com o inconsciente. Coisas que vivem em nossa individualidade, com nossa família, nossos sonhos. Capturamos uma personalidade, uma personagem e a conectamos com nosso inconsciente para que faça sentido de alguma maneira. A individualidade nunca fica velha.”

“Como se comunica a personalidade com a individualidade?” Questiona um professor sobre o segundo esquema. Alejandro expõe que devemos fazer muitas perguntas: O que queremos? Como queremos? “Dom Quixote, por exemplo, sua individualidade se despertava em sua personalidade.” Há uma imagem dessa personagem quando se estabelece um diálogo consigo mesmo.

Alejandro fala dos jovens, que ainda não tem suas personalidades muito desenvolvidas, por ainda terem muitas experiências a viver. Os grandes golpes da vida nas pessoas adultas configuram essa personalidade. A formação do ator, no fundo, é uma aceleração da maturação natural do ser humano, do existir. O aluno jovem de teatro não pode esperar ter sessenta anos para ser uma

personagem com experiência. Cada vez mais, a formação da personalidade ajuda na formação de sua individualidade. Cita o personagem a Peer Gynt, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906). “A imaginação que dá formação à individualidade. Diálogo entre personalidade e individualidade.” Exemplifica ainda que o exercício “corpo-coluna” tem a ver com a liberação de personalidade. E, por fim, que o trabalho com a Atmosfera trata-se de um equilíbrio entre personalidade e individualidade.

3ª Sessão de trabalho com as Atmosferas dos atos de *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchêkhov

No período da tarde, Alejandro sugere a leitura das rubricas do começo de cada um dos atos. Agora seriam retrabalhadas as Atmosferas com a inserção das rubricas propostas. Após a leitura das rubricas e a apresentação das Atmosferas, Alejandro e Ma iniciam suas considerações.

Sobre o 1º Ato: Alejandro fala de uma maior participação interna e externa. Se precipitando um pouco, a alegria passou para o terror da visão da mãe. Mas a reação de cada um e o modo com que o outro a captou foram diferentes, o que foi positivo.

“A tentação do teatro está no lugar da sucessão de grandes Acontecimentos.” A luz, a temperatura e a casa são variações que devem estar presentes para a ideia se tornar concreta. Há uma importância em se apropriar do espaço e dialogar com ele. No caso de não haver cenário, há a parede, e Alejandro sugere que se busque esse diálogo também. Cita uma experiência em uma escola de atores em Barcelona, em que um professor colocou pesos nos atores para que sentissem o peso do velho em sua caminhada.

Alejandro questiona o que quiseram realizar das rubricas propostas na peça. O professor Paco Abreu responde sobre a questão dos criados, o frio, a madrugada e a expectativa da chegada. Alejandro fala do estado de espera. “Onde estaria

o empregado da casa? Onde estariam os ruídos?” Fala das botas, da caminhada que interrompe o silêncio. “Qual a Atmosfera única de uma obra?”

Também lembra a importância da pausa, do *étude* (estudo). “O que é uma pausa? Um intervalo entre o que foi e o que será. Uma suspensão. Pausa como momento de composição livre e atoral”, segundo a proposta stanislavskiana.

Sobre o 2º Ato: Alejandro levanta problemas dos Acontecimentos. Ele aponta que faltou circular interesses e intenções entre as personagens. De modo geral, ele aborda que houve certo distanciamento no trabalho de um para com o outro.

Sobre o 3º Ato: Alejandro considera que muitas das Atmosferas realizadas no dia já tinham características de um espetáculo. Aponta a oposição entre a festa que ocorre e as individualidades que se comunicam. Ma fala da energia que circula no espaço, do contraste da alegria, da vulgaridade, de energias diferentes em movimento. Lembrando uma proposta do grupo: “A cena que ocorre no batente da porta. Dentro é a casa de uma criança, fora é a festa acontecendo. Nas portas sempre há mais movimento do que dentro.” Existiu ainda uma oposição entre um grupo de pessoas e outro. E apenas uma pessoa era capaz de acabar com uma festa.

Sobre o 4º Ato: O exercício apresentado pelo grupo estimulou a fala de Alejandro sobre ampliar a ideia de experiência sobre o que se faz. “O trabalho com as Atmosferas não é diletante. Demanda bastante conhecimento da obra. Não apenas para delimitar beleza, mas conhecimento vivencial, prático.” Abordou ainda como o desenvolvimento hoje foi muito melhor que as propostas anteriores. “A energia interna é o melhor ‘capital’ da energia externa.” Alejandro disse também que os participantes deste grupo jogaram pouco com o Acontecimento, mas que a sensação de viagem estava presente. “Não devemos ter pena da personagem. Não devemos vitimizar as personagens. É uma posição ética

equivocada, como se o olhasse de maneira superior.” Ma fala da polifonia, que neste exercício foi mais concreta. “Há uma vida aqui e já não há nada.” Exemplificando com um espetáculo visto na Rússia, onde os móveis são retirados e suas marcas ficam impressas no espaço.

O professor Zé Aires pergunta: Qual o caminho após o trabalho com as Atmosferas? Alejandro responde: “Trabalhar naturalmente com a Análise Ativa e, **com suas palavras**, começar a estabelecer uma relação com a obra.” Fala ainda das Atmosferas como um enfoque dos Acontecimentos sem palavras. Às vezes, a individualidade artística está longe desse criar. “A atmosfera, de todas as maneiras, é a forma mais importante das situações. E se não há Circunstâncias, não há teatro dramático.” As Circunstâncias Dadas, externas e internas, na Análise Ativa, são importantes de serem consideradas. A Atmosfera está ligada às Circunstâncias Dadas internas.

Alejandro levanta também os conceitos de Emoção e Sensação, vistos de maneiras diferentes para Mikhail Tchêkhov e Stanislávski. A Sensação para Mikhail Tchêkhov é mais sutil, mais intangível que as emoções. Para a Análise Ativa é importante seguir o caminho da imaginação do ator.

Individualidade e essência são palavras que ficam fortes no fechamento de Ma e Alejandro. Falam sobre a importância da vivência e das sensações vinculadas ao papel, que de certa forma é um lugar possível para que o artista assuma um universo artístico no fazer teatral. Também consideram como “há muito mais” o que se fazer, o estudo pode ir além sempre, como foi realizado com os atos da peça nesta vivência.

“Não se sintam mal quando não souberem o que fazer. É somente com a construção da vontade coletiva que pode ocorrer algo na cena que não é racional. É muito importante encontrar os lugares onde o ator não está cômodo.” ■

Uma reflexão sobre a experiência - jogos de *ensemble* e estrutura: os princípios teatrais de Mikhail Tchékhov

POR KÁTIA DAHER¹

Início esta reflexão sobre a vivência JOGOS DE *ENSEMBLE* E ESTRUTURA: OS PRINCÍPIOS TEATRAIS DE MIKHAIL TCHÉKHOV, ministrada pelos diretores e pedagogos Ma Zhenghong e Alejandro González Puche, respaldando-me na percepção de que a *dualidade* da condição do ator é considerada, na pedagogia de Mikhail Tchékhov, a chave que dá acesso à investigação da atividade atoral e que manifesta a natureza “misteriosa” de um processo de atuação. Nas “Lecciones de Mijail Chéjov em el Teatro Estatal de Lituania (1932)”, transcritas pelo ator R. Yuknianichus em russo e traduzidas para o espanhol pelos ministrantes desta vivência, Tchékhov confessa perguntar-se sempre no início de um trabalho de preparação teatral: “Se revelará aqui esse ‘algo’ misterioso? Se revelará aqui a intimidade mais misteriosa dos atores?”²

A *dualidade* deve ser aqui compreendida não apenas no sentido mais evidente da coexistência entre ator e personagem no momento da atuação, mas como o reconhecimento da existência de um “segundo ator”, responsável por nossa energia interna, pois para Tchékhov é imprescindível “recordar uma vez mais que somos artistas, dividimos nossa existência em duas partes: o ator

visível (nosso corpo) e o invisível, que move a este visível”³. Tal pressuposto rege a metodologia de preparação do ator sob uma perspectiva prática, trabalhando no sentido de despertar a consciência para o reconhecimento desta energia interna que dá vida e sentido ao corpo, colocando em foco o desenvolvimento do que Tchékhov chama de “segundo ator espiritual”.

No início da vivência, ainda sem explicitar este conceito, fomos conduzidos a experimentar movimentos simples com a mão direita, em que deveríamos nos concentrar na qualidade estética do gesto, na beleza da mão em movimento; como contraponto a esta sensação de “gozo estético”, realizaríamos os mesmos movimentos com a mão esquerda, porém de maneira vulgar, cotidiana, podendo assim, perceber a diferença entre o impulso de um gesto e de outro. Este exercício faz parte da primeira lição, em que nossa atenção é despertada para a ativação do “*quem* estético” – e é concretamente esta a expressão utilizada na condução: “coloquem no movimento da mão direita todo o seu ‘eu-estético’” – dando início à sensação de desdobramento da nossa individualidade: o ser cotidiano e o ser esteticamente expressivo.

Para iniciar o trabalho com este exercício e com os outros que seriam experimentados na intenção de desenvolver e ampliar a percepção do “segundo ator espiritual”, o aquecimento coletivo foi sempre voltado ao impulso da energia interna, integrando o trabalho corporal à atenção para o centro irradiador desta energia, que para o pedagogo russo é o plexo solar. Realizamos, por exemplo, exercícios em que éramos conduzidos

por um parceiro (e depois o conduzíamos) através da conexão entre a energia da palma de sua mão e a do nosso plexo solar, na intenção de perceber a concretude desta ligação e a existência da força vital que anima o corpo e o movimento.

O primeiro exercício pertencente à segunda lição dedicava-se a desenvolver a “agilidade interna, o malabarismo” (CHÉJOV, 2017, p.20) e propunha o jogo entre dois atores, em que se deveria envolver o corpo todo na manipulação de um pequeno objeto, que seria lançado ao parceiro no ápice da movimentação, mas sem a intenção de preparar tal ápice. O objetivo deveria ser desenvolver a movimentação a partir da relação com o parceiro e do reconhecimento de um ponto culminante do jogo, em que o objeto seria passado de um jogador para o outro: “Cada movimento, para quem o entrega, depende do que o recebe (adivinhar o desejo do parceiro), e deve ser concluído (assim, quase como se realizassem um truque inesperado).”⁴ O segundo exercício desta mesma lição dispunha os participantes em três colunas (formadas por uma pessoa atrás da outra), chamadas de “corpos-coluna”, em que o líder de cada uma “sente com seu corpo a toda coluna (de maneira consciente percebe todas as pessoas localizadas atrás de si)”⁵; ao se movimentarem ritmicamente pelo espaço, conectados entre si internamente todo o tempo, os participantes deveriam sentir quando se formava um desenho esteticamente interessante ou quando se chegava ao ponto culminante de uma composição espacial e então

deveriam, conjuntamente, parar o movimento e sustentar a composição. Ainda como parte da segunda lição, o terceiro exercício propunha que fossem formadas duas fileiras paralelas, com os participantes de frente uns para os outros, dispostos de forma intercalada, para que as fileiras pudessem atravessar o espaço, passando uma pela outra. As duas fileiras andavam juntas, trocando de lugar uma com a outra, e voltavam de costas para o ponto de partida. Depois, na próxima passagem dessa ida e vinda, uma pessoa deveria compor uma figura e parar no espaço, na passagem seguinte outra e assim por diante, até que todas parassem. Quando a última pessoa parasse, alguém deveria voltar a caminhar. Não era necessário que houvesse uma sequência do tipo: quando a pessoa de uma fileira parasse, a próxima seria uma pessoa do outro grupo; porém, na volta da caminhada, depois que todos já tivessem parado, um a um deveria voltar a andar, não necessariamente na ordem em que pararam, até que as duas fileiras estivessem completas e em movimento, quando então deveriam parar no lugar de onde partiram.

Estes três exercícios da segunda lição são nomeados *études* (do francês, estudo), e assim é mantida a nomeação na tradução das “Lecciones”, pois como observam Ma Zhenghong e Alejandro González, a palavra em francês “conserva o caráter de pequena composição musical, ou artística” (CHÉJOV, 2017, p.19, em nota). Um dos objetivos principais dos *études* e da metodologia deste trabalho é, portanto, ativar a energia interior e dispor o ator à plena percepção de sua movimentação, através da relação com o outro e com o espaço ao redor de si, evocando a noção de *composição*. Outros exercícios foram experimentados, nos quais o objetivo principal

1. Atriz formada no curso de Artes Cênicas da UNICAMP. Integrante da companhia Os Fofos Encenam desde 2000, realiza pesquisa sobre a linguagem do circo-teatro brasileiro, ministrando oficinas e trabalhando em parceria com o diretor Fernando Neves em suas direções artísticas. Desenvolveu pesquisa de mestrado na área de Pedagogia Teatral- formação do artista, na Universidade de São Paulo, sob orientação da professora Maria Thaís, que deu origem à dissertação nomeada “Sob o olhar da Sobrete: o circo-teatro brasileiro e a companhia Os Fofos Encenam”.

2. Tradução da autora para: “¿Se revelará aqui ese ‘algo’ misterioso? ¿Se revelará aqui la intimidad más misteriosa de los actores?” (CHÉJOV, Mijail. Lecciones de Mijail Chéjov en el Teatro Estatal de Lituania (1932). In: CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. *16 Lecciones y Otros Materiales*. Organización e tradução de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Cali: Universidade do Valle, 2017, p.18).

3. Tradução da autora para: “[...] recordar una vez más que somos artistas, dividimos nuestra existencia en dos partes: el actor visible (nuestro cuerpo) y el invisible, el que mueve a este visible” (Ibidem, p.67).

4. Tradução da autora para: “Cada movimiento, para quien lo entrega depende del que lo recibe (adivinar el deseo del partenaire), y debe ser culminado (así, casi como que realizan un inesperado truco)” (Ibidem, p.20).

5. Tradução da autora para: “[...] el líder siente con su cuerpo a toda la columna (de manera consciente percibe todas las personas ubicadas tras de sí)” (Ibidem, p.22).

era o trabalho focado na disposição espacial e na relação do conjunto, como, por exemplo, o que pertence à terceira lição, em que os participantes deveriam mover-se pelo espaço, percebendo-se uns aos outros, e quando reconhecessem que haviam chegado a uma distribuição espacial simétrica, deveriam parar ao mesmo tempo, pontuando este “momento harmônico” da *composição*.

A partir desta pequena exposição de alguns *études* das primeiras lições podemos perceber que a metodologia de Tchekhov aborda a preparação teatral por um viés prático e coletivo, ou seja, o trabalho desenvolve-se na investigação do que acontece entre os atores e na relação destes com o espaço. O desenvolvimento do “segundo ator espiritual” serve à distinção de “algo misterioso”, que constitui e sustenta tanto a atuação particular do ator quanto a criação do espetáculo, duas instâncias, ao fim, interdependentes. Desse modo, chega-se a outro eixo importante do trabalho: a exploração da Atmosfera. Segundo Tchekhov,

É precisamente graças a esta atmosfera (aquela atmosfera do espetáculo) que nós chegamos à cena e graças à qual o público é atraído ao teatro [...] Porque um espetáculo sem atmosfera, uma obra sem atmosfera é precisamente aquilo que podemos ler em um livro quando a obra foi escrita. Ali encontramos o sentido, a psicologia e a lógica (o que atuam os atores contemporâneos), porém não encontramos ali sua atmosfera. Não podemos ler no livro a atmosfera da obra. A atmosfera se encontra somente no palco⁶.

6. Tradução da autora para: “Y precisamente es esta atmósfera (aquella atmósfera del espectáculo) gracias a la cual nosotros resultamos en la escena y gracias a la cual el público es atraído al teatro [...] Porque un espectáculo sin atmósfera, una obra sin atmósfera es precisamente aquello que podemos leer en un libro, cuando la obra ha sido escrita. Allí encontramos el sentido, la psicología y la lógica (lo que actúan los actores contemporáneos) pero ahí no encontramos su atmósfera. Nosotros no podemos leer en el libro la atmósfera de la obra. La atmósfera se encuentra solo en el escenario” (Ibidem, p.30).

A Atmosfera é algo que se percebe, se sente, mas que não se explica racionalmente ou se constrói a partir de um trabalho psicológico. Experimentamos alguns exercícios de criação de diferentes Atmosferas, através da escolha de temas ou lugares, como o saguão de um hospital onde as pessoas esperam pelo nascimento de um bebê ou a sala de uma casa de praia onde amigos descansam após o almoço. Em um dos exercícios, um grupo de pessoas instaurava uma determinada Atmosfera e, um a um, os outros participantes (que não tinham visto este início e nem sabiam do tema ou lugar combinados) deveriam entrar em cena e integrar-se à Atmosfera instaurada, sem causar estranhamento ou propor sua modificação.

Este trabalho com a Atmosfera requer do ator engajamento, constante vivacidade e disposição para estar presente e interagir com o que acontece em cena, pois “somente quando se reúnem dois homens (atores), três ou mais, eles conjuntamente (através da comunicação mútua) podem representar a Atmosfera do diálogo das diferentes cenas e da obra completa” (CHÉJOV, 2017, p.30-31).

O exercício de criação das Atmosferas fundamentou o trabalho com o texto *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov, em que, divididos em quatro grupos, exploramos os quatro atos da peça. Esta experiência evidenciou como este trabalho potencializa a compreensão do texto ao fundamentar-se no que está além das palavras, ou por trás delas, sustentando-as. Pois ao nos concentrarmos em criar algumas Atmosferas representativas dos quatro atos, muitas questões vieram à tona: em que estação do ano acontece a cena? Em que período do dia: manhã, tarde ou noite? Qual a temperatura do ambiente, sua luminosidade? Qual o estado de ânimo das personagens? Como suas ações expressam tal estado? E por fim, observamos como a interação entre os diferentes estados das personagens e destes com o ambiente compõe a Atmosfera da

cena de maneira contundente e, paradoxalmente, sutil e delicadamente viva, teatral.

A condução precisa do trabalho realizado na vivência, que evidencia o lastro da experiência pedagógica e o domínio de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche sobre a metodologia de Mikhail Tchekhov, permitiu-me reconhecer os pontos essenciais dos princípios teatrais ali apresentados, experimentados e discutidos e, assim, fazer conexões com a pesquisa sobre a linguagem do circo-teatro brasileiro – fruto do trabalho realizado junto à companhia Os Fofos Encenam desde 2003 – e com a atividade pedagógica desenvolvida a partir dela.

Nos exercícios realizados na vivência, encontrei a “tradução pedagógica” de princípios que, na minha experiência, eram trabalhados diretamente através da exploração da linguagem. A pesquisa que desenvolvi na dissertação de mestrado, na área de Pedagogia Teatral - Formação do Artista da Universidade de São Paulo, dedicou-se exatamente a reconhecer como a experiência continuada sobre uma linguagem teatral específica aponta caminhos para o desenvolvimento de uma pedagogia que se dirige aos temas e princípios essenciais do teatro. No caso do circo-teatro brasileiro, que se desenvolve como parte de uma cultura tradicional em que o aprendizado se dá através da prática artística ancorada em uma linguagem teatral regida por convenções pré-determinadas, essas próprias convenções guiam o ator rumo à experimentação e ao domínio dos princípios teatrais. Porém, é importante para o trabalho pedagógico que se propõe a utilizar tais convenções sob uma perspectiva metodológica explicitar os temas trabalhados desvinculando-se da linguagem, para que o ator possa se concentrar no desenvolvimento do impulso que sustenta as estruturas convencionais que, apesar de fixas, abrigam uma dinâmica cênica viva e pulsante.

Quando no circo-teatro, trabalhamos a marcação das cenas, por exemplo, regidas por uma movimentação característica da linguagem

que obedece à divisão do palco em três planos (alto, médio e baixo) e em três setores (esquerda, centro e direita), resultando nas tradicionais nomeações de ocupação do espaço (Direita Alta, Esquerda Baixa, Centro etc.), é necessário que o ator tenha domínio da sua relação com o espaço e compreenda que a movimentação convencional abriga linhas de tensão sustentadas pela relação entre os atores/personagens que devem, desta maneira, explorá-las tendo em mente a noção de *composição*.

O despertar do “segundo ator espiritual”, da energia que coloca o corpo em movimento, se mostra a tradução concreta da operação que o ator deve realizar para dar vida às personagens-tipo, características da linguagem teatral circense. A sutileza e objetividade do trabalho minucioso apresentado na vivência são imprescindíveis para uma atuação calcada na construção de personagens fixas, a exemplo do que ocorre na Commedia dell'Arte. O trato com a convenção, se não for encarado com precisão e profundidade, pode levar à atuação estereotipada e superficial. A experiência deste encontro com a metodologia de Mikhail Tchekhov apresentou caminhos potentes para o desenvolvimento de questões essenciais que na tradição popular, como o circo-teatro, são aprendidas no decorrer de uma vida dedicada ao ofício.

Referências Bibliográficas

CHÉJOV, Mijail. Lecciones de Mijail Chéjov en el Teatro Estatal de Lituania (1932). CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Organización e traducción de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Cali: Universidad del Valle, 2017. ■

O teatro como laboratório de si

POR NATACHA DIAS¹

Ao realizarmos exercícios teatrais formulados por um artista do passado, somos desafiados a penetrar em um universo de valores e crenças artísticas diferentes dos nossos. A resistência de muitos pedagogos teatrais a tornarem públicas as descrições dos exercícios práticos que desenvolveram, como ocorreu com Stanislávski e Grotowski, demonstra o cuidado que tiveram em evitar qualquer tipo de apropriação diletante desses materiais, que não deveriam ser abordados como “receitas” ou operações absolutas mecanicamente descoladas de seus fundamentos originais. Por outro lado, a natureza artesanal do ofício teatral – em que conhecimento e ação são instâncias coincidentes – faz com que não possamos conhecer verdadeiramente a obra de um artista dessa área apenas por meio de seus postulados teóricos ou elaborações conceituais. Por tudo isso, a semana intensiva de formação sobre as lições formuladas por Mikhail Tchekhov na Lituânia dos anos 1930, conduzida pelos mestres Ma Zhenghong e Alejandro González, significou a oportunidade de entrar em contato com as bases de um pensamento artístico cuja riqueza influenciou inúmeras gerações teatrais, a despeito das censuras e fronteiras políticas enfrentadas pelo artista russo durante sua vida e mesmo depois de morto.

Logo no primeiro dia de vivência, ficou evidente a concepção tchekhoviana do teatro enquanto arte complexa. Cada lição apresentada suscitava uma gama imensa de questões, problemas práticos que só poderiam ser decifrados na feitura e refeitura do jogo teatral. Embora naquela semana a proposta fosse realizar uma apresentação

concentrada dos exercícios que compunham as lições, o modo como Ma e Alejandro as conduziram deixou evidente que o ideal seria que tivéssemos muito mais tempo para desdobrarmos todas as possibilidades poéticas que suscitavam. Acentuava-se a compreensão de que o tempo é um operador essencial no tipo de investigação criativa sugerida pelas lições tchekhovianas, o que consequentemente demanda do ator dedicação profunda e atitude de revisão constante dos próprios paradigmas criativos. Sob tal conjuntura é que se pode vislumbrar o ato criativo como um processo de autotransformação do artista, objetivo almejado por Tchekhov e alinhado à tradição de *trabalho do ator sobre si mesmo*, inaugurada por seu mestre, Stanislávski.

É possível reconhecer em Tchekhov o pertencimento a uma geração de artistas russos que concebeu o ofício do artista teatral enquanto prática laboratorial, a inaugurar uma perspectiva pedagógica que influenciaria nosso modo de compreender a formação e a produção teatral hoje. O modelo dos chamados Estúdios Teatrais, disseminado na Rússia no início do século XX, foi adotado por criadores de linhagens estéticas diversas, como Stanislávski, Vakhtángov, Meierhold, e o próprio Tchekhov. Mas, segundo Maria Knébel – principal responsável pela transmissão das pesquisas feitas por Stanislávski em seus últimos anos e aluna de Tchekhov – o ponto nuclear que conectava esses seus dois mestres era justamente o reconhecimento de que o principal objeto de investigação nos Estúdios era o próprio ator, compreendido como um pequeno laboratório. Tchekhov acreditava que era preciso educar o ator como um artista-improvisador e que, portanto, era necessário fazê-lo descobrir um “sentir-se a si mesmo improvisacional”, o que significava compreender que o processo *sobre si* não envolvia qualquer tipo de arbitrariedade, que só podia acontecer sob bases sólidas e a partir de procedimentos pautados na precisão e no rigor (KNÉBEL, 2016, p.98-100). Conforme fica

evidente nas lições que vivenciamos no Teatro Escola Macunaíma em janeiro, Tchekhov também comungava com Stanislávski no que se refere ao reconhecimento da importância do *ensemble*, ou conjunto, no *trabalho do ator sobre si mesmo*:

Se a arte é uma forma individual e única de expressão para cada um dos envolvidos nela, como é possível criar um estúdio onde muitas pessoas estudem juntas? Talvez cada um devesse ter seu próprio estúdio? Bem, veremos no curso de nosso trabalho que, embora cada um leve em si todas as suas habilidades criativas, e a disposição criativa de cada um não se desenvolva da mesma forma que a de outro, há muitos passos e problemas de natureza geral que se aplicam igualmente a todos os criadores e nos quais cada um pode procurar pela mesma coisa, ou seja, a natureza das qualidades que ele tem em si².

Desde o primeiro dia da prática, todos os procedimentos conduzidos por Ma e Alejandro se deram sob essa perspectiva coletiva. Antes de iniciarmos as “lições” propriamente ditas, realizamos exercícios que abordavam princípios elementares da Antroposofia³, fundamento filosófico que influenciou Tchekhov em suas investigações. Porém, mesmo nesses breves momentos de pesquisa individual, o tempo e o espaço como quais lidávamos era sempre coletivo. Ou, ainda, o próprio exercício dependia de um suporte externo para acontecer. Por exemplo, em um desses exercícios, os participantes se moviam em duplas, a partir da relação estabelecida entre a palma da mão de um e o plexo solar do outro,

2. Tradução da autora para: “If art is an individual and unique form of expression for every man engaged in it, how is it at all possible to create a studio where many people study together? Perhaps every man ought to have his own studio? Well, we shall see in the course of our work that although each man carries all his creative abilities within himself, and although on man’s creative genius cannot possibly develop along the same lines as another man’s, there are many steps and problems of a general nature that apply equally to all creative artists and in which every one can look for one and the same thing, namely, the nature of the powers he carries within him” (STANISLAVSKI, Konstantin. *Stanislavsky on the Art of Stage*. London: Faber and Faber, 1967, p.94).

3. Doutrina filosófica e mística fundada pelo austríaco Rudolf Steiner (1861-1925).

a fim de despertar a atenção para essa região do peito como importante centro energético e, consequentemente, expressivo. Alejandro insistia que a dupla deveria visualizar conjuntamente o centro em destaque, buscando não qualquer tipo de sentimento, mas a materialização dessa irradiação.

A mesma indicação surgiu em diversos momentos ao longo da semana, na experimentação de todas as lições e improvisos propostos, traduzindo o que pareceu ser um princípio importante do trabalho da metodologia de Tchekhov: a consciência de que a arte teatral consiste em tornar tangível o que normalmente consideramos impalpável. A insistência de Ma e Alejandro na manutenção de um ambiente silencioso e livre do excesso de informações visuais parecia ganhar, assim, um novo sentido, como se o ator, ao contrário de trabalhar sobre os próprios sentimentos, tivesse como matéria criativa fundamentalmente o silêncio e o invisível, a partir do que (e somente a partir disso) pudesse construir uma infinidade de universos compartilháveis.

Para Tchekhov, é no confronto entre o palpável e o impalpável, inclusive, que o ator deveria instituir sua autoimagem criativa; entregue a uma espécie de operação de multiplicação de *si*, o ator consideraria, desde as instâncias iniciais do processo, a existência do um “ator visível” e de um “ator interior”. O acesso ao chamado “ator-interior”, contudo, não poderia incidir na manipulação arbitrária da subjetividade do artista, mas visava a destacar um recorte específico sobre sua individualidade, seu “eu-estético”.

Trabalhamos sobre essa noção do “eu-estético” desde o primeiro dia da vivência, na primeira lição de Tchekhov, que consistia em mover o braço direito de modo a tangenciar a consciência desse “eu-estético”, enquanto que o esquerdo, opostamente, deveria realizar movimentos mecânicos e aleatórios. Naquele dia, a dupla de pedagogos nos chamou a atenção para a necessidade de superar a fase de aborrecimento que a sensação de extrema simplicidade desse exercício pode despertar. Não se tratava de um mero gesto de dança, de um fluxo desatento

1. Bacharel e mestre pela Universidade de São Paulo, com a dissertação *As Relações Entre Corpo e Memória de Stanislávski a Grotowski - Um Olhar de Filiação Artística* (2013). Como atriz e pesquisadora, foi cofundadora da Companhia Auto-Retrato e integrou a Cia Teatro Balagan entre 2008 e 2017. Atualmente, é diretora-educadora do Projeto Espetáculo, na Fábrica de Cultura Brasília/SP.

no espaço, e sim de nos perguntarmos qual a vontade que gerava o movimento. A resposta a essa pergunta deveria ser dada pelo “ator-interior” que, ao fazê-lo, convocaria o “eu-estético”. Se há algo nisso semelhante à sensação de um “gozo estético”, parecia-me não ser gerado pela fruição da forma externa produzida pelo braço, mas pela própria experiência de movê-lo.

Embora a descrição da primeira lição que compõe os registros dos anos 1930 não utilize a expressão “Gesto Psicológico”, Alejandro chegou a utilizar esse termo enquanto a aplicava junto ao grupo de professores, na vivência de janeiro. De fato, trabalhávamos sobre o mesmo fundamento que, anos mais tarde, Tchekhov abordaria em seu livro *Para o Ator*, já dimensionado sob a perspectiva de um trabalho de construção de personagem. Mas, mesmo nessa circunstância, Tchekhov insiste que a vontade geradora do “Gesto Psicológico”, ou do GP, reside não na ideia construída da personagem mas na natureza do ator, proveniente do seu desejo interior de fazer algo. Desse modo, o propósito do GP é “influenciar, instigar, moldar e sintonizar toda a sua vida interior com seus fins e propósitos artísticos” (CHEKHOV, 2015, p.84).

A reforçar ainda mais a existência desse “eu-estético”, Ma e Alejandro conduziram conosco um exercício em que tínhamos que imaginar uma posição corporal e visualizá-la com tal nível de detalhes que pudéssemos reproduzi-la diversas vezes de maneira idêntica. Isso envolvia uma escolha que, por sua vez, solicitava o reconhecimento das relações de composição possíveis entre as dimensões e características do próprio corpo em relação ao espaço e à vontade criadora. Esse exercício traduzia perfeitamente as estruturas dos esquemas desenhados por Tchekhov – apresentados por Alejandro no penúltimo dia da vivência – que consistem na organização didática do modo como a composição exerce a função de ser uma espécie de ponte entre a personalidade (externa) do artista e as imagens artísticas que residem em sua individualidade (interna).

Quando o artista escuta os sons provindos do mundo das imagens, é

percebido o desejo de criar algo. Essa é a primeira etapa, o primeiro período no processo de criação, o qual por seu valor, tem para o artista o maior significado. Se não percebemos esse primeiro período, não devemos prosseguir em processo artístico algum⁴.

Quando el artista escucha sonidos provenientes del mundo de las imágenes, él percibe el deseo de crear algo. Esta es la primera etapa, el primer periodo en el proceso de la creación; el cual por su valor, tiene para el artista un grand significado. Si no percibimos este primer periodo no debemos proseguir en proceso artístico alguno (CHÉJOV, 2017, p.50).

Conforme nos mostravam os exercícios vivenciados ao longo da semana, após aberto o caminho para esse mundo das imagens, o ator deve encontrar na ação a plena associação dos elementos internos e externos. Isso ficou evidente na proposta de exercício em que cinco participantes realizavam uma corrida pelo espaço da escola, sendo vencedor aquele que retornasse primeiro ao ponto de partida; mas, antes de iniciarem, deveriam visualizar o percurso a ser feito e, depois de realizarem a corrida, deveriam reproduzi-la detalhando as etapas e acontecimentos ocorridos, agora no espaço condensado da sala. Nessa terceira e última etapa do exercício, as ações dos atores pareciam integrar plenamente visualização, percepção interna de si mesmo e composição. Ao mesmo tempo em que claramente possuíam uma consciência do todo, dominando claramente o tempo e o espaço que circunscreviam o improvisado, os atores pareciam totalmente engajados no jogo do momento presente, movidos por uma lógica

4. Tradução da autora para: “Cuando el artista escucha sonidos provenientes del mundo de las imágenes, él percibe el deseo de crear algo. Esta es la primera etapa, el primer periodo en el proceso de la creación; el cual por su valor, tiene para el artista un grand significado. Si no percibimos este primer periodo no debemos proseguir en proceso artístico alguno” (CHÉJOV, Mijail. Lecciones de Mijail Chéjov en el Teatro Estatal de Lituania (1932). CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. *16 Lecciones y Otros Materiales*. Organización e tradução de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Cali: Universidade do Valle, 2017, p.50).

não meramente intelectual, mas que convocava de maneira integrada esses diferentes *si mesmos* de cada ator, reconhecidos nas etapas anteriores das lições.

Pode-se dizer que esse procedimento de duplicação do sujeito é recorrente em diversas pedagogias de atuação alinhadas à tradição do *trabalho do ator sobre si mesmo*. Para Jerzy Grotowski, cujas pesquisas foram uma das principais beneficiárias dessa herança, o procedimento servia para ilustrar uma qualidade de presença na qual o ator deveria ser, ao mesmo tempo, ativo e passivo em sua própria ação. Em uma conferência nos anos 1980, Grotowski utilizou-se da imagem do pássaro que vê e do pássaro que bica para explicar de que modo o ator deveria experimentar uma existência simultânea em dois planos, como observador de si mesmo, desprovido de julgamento, vivente em um tempo distinto do cronológico, tal qual a presença silenciosa do sol, “que ilumina todas as coisas e basta” (GROTOWSKI, 1993, p.77). Para ele, a experiência do ator deveria surgir da integração completa dessas duas dimensões, o que faria nascer uma condição de sujeito que ele então denominou de “Eu-eu”.

É possível traçar uma analogia entre essa imagem do “Eu-eu” grotowskiana e o procedimento tchekhoviano de duplicação de si; mas há de se notar que existe uma alteração no ponto de vista enfatizado que não é aleatória, mas que demonstra que, para Tchekhov, a noção de *si mesmo* possui uma dimensão estética intrínseca: enquanto, para Grotowski, o duplo projetado é aquele que observa, para Tchekhov é o que é observado. No primeiro, a operação se destina a promover uma expansão das fronteiras do corpo e da consciência e tem como alvo o impacto sobre o próprio atuante. No segundo caso, o vetor da duplicação ocorre de dentro para fora, pois o “eu” visualizado existe quando projetado no espaço, tal qual um território a ser preenchido pelas imagens já viventes no mundo interior do ator. Nesse processo, o ator depara-se como “belo” não apenas como atributo posterior ao ato, não enquanto parâmetro de julgamento, eficácia ou ornamento, mas como fonte da própria ação

e atributo que manifesta a verdade da essência. Projetado na ação estética do ator, sob a forma de composição, o “belo” estabelece assim um elo entre o ator e o espectador, os quais podem partilhar da experiência transformadora que ele promove.

Esse aspecto das investigações de Tchekhov traduz um fundamento que permeia toda a arte russa do final do século XIX ao início do século XX, a refletir a consciência de que a arte tem um compromisso sagrado com a revelação da essência, cuja natureza é, ela própria, dotada de beleza. Por isso, ao trazer à tona tal beleza, o artista não exerce uma função narcísica, mas, sobretudo, realiza o esforço de se aproximar das instâncias divinas. Em 1908, o poeta e dramaturgo russo Viatcheslav Ivánov (2005, p.199), publicaria um artigo em que tal ideia surge com clareza:

Não impôr a sua vontade na superfície das coisas, mas profetizar e anunciar a vontade sagrada das essências; este é o supremo ensinamento do artista. Como uma parteira alivia o processo de parto, assim ele tem de aliviar a revelação da beleza para os objetos; ele está conclamado a tirar os velos, com os dedos sensíveis que escondem o nascimento da palavra.

Compreendido esse vínculo de absoluta interdependência entre a forma e o conteúdo, entre a essência e a sua manifestação física, podemos refletir sobre o conceito poético da Atmosfera, ponto de partida da Análise Ativa conforme proposta por Tchekhov.

Em seu livro *Para o Ator*, o artista russo diz que “a ideia de uma peça produzida no palco é seu *espírito*; sua atmosfera é sua *alma*; e tudo o que é visível e audível é seu *corpo*” (CHEKHOV, 2015, p.57). Essa tríade corresponde à distinção estabelecida pelo pensamento teológico cristão, que define que a natureza do homem é constituída pela alma e pelo corpo, enquanto que o espírito seria a mais alta região da alma onde o divino habita. Ao escolher iniciar a análise de uma obra pela exploração da Atmosfera-alma, Tchekhov parece consciente de que essa abordagem permite

contemplar tanto as relações divinas quanto as humanas envolvidas na esfera artística, de modo a afirmar o princípio transcendental da obra sem subestimar os aspectos que a individualizam e a diferenciam.

Antes de iniciarmos o estudo das Atmosferas a partir na peça *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchêkhov, Ma e Alejandro apresentaram aos participantes da vivência esse conceito por meio de alguns improvisos livres, ou *études* (estudos); nesses, a investigação por meio da ação não tinha como ponto de partida as Circunstâncias Propostas, tal qual propunha Stanislávski, e sim determinadas Atmosferas que, acordadas internamente, eram desconhecidas para os espectadores. Em uma segunda proposta, um grupo de atores iniciava uma cena sobre dada Atmosfera combinada previamente; quando essa já estava devidamente estabelecida, os atores de um segundo grupo deveriam entrar no improviso um a um e, sem saberem qual era o acordo dos primeiros, incorporavam-se à atmosfera estabelecida. Essas duas propostas tinham em comum a indicação de que não determinássemos previamente quais ações seriam realizadas, ou quais seriam as personagens ou circunstâncias envolvidas na situação.

O que os *études* demonstravam é que a contribuição de cada ator provinha da sua capacidade de perceber aquilo que Tchêkhov denomina a *vontade* da Atmosfera, a força dinâmica ou impulsora que vive nela (CHEKHOV, 2015, p.60). Para tal interação, era solicitado aos atores que recorressem não aos seus recursos intelectuais, mas imaginativos e sensoriais, o que mais uma vez demandava uma presença conectada aos elementos externos e aos outros atores improvisadores. Ao entrar em cena, cada ator trazia consigo sua própria Atmosfera individual e, no encontro das múltiplas energias, os *études* realizados compunham um panorama atmosférico que não era de modo algum estagnado, mas que continua tensões, multiplicidade de focos e angulações. Visto que a instauração da Atmosfera era o que possibilitava o surgimento dos eventos e acontecimentos, e não o que resultava deles, havia em todos os *études* a

sensação de afirmação do instante presente, pois as ações irrompiam de relações vivas, energias latentes e concretas, ao contrário de previamente planejados pelo intelecto. Ma e Alejandro insistiam que não buscássemos diretamente a ação, mas que percebêssemos todas essas múltiplas facetas da Atmosfera a partir do que ela poderia surgir. E, desse modo, as mudanças na cena surgiam não de modo premeditado e mecânico, e sim como consequência das relações estabelecidas pelas forças existentes no espaço, nos atuantes e entre esses. Era nesse contexto, afinal, que a metodologia de Tchêkhov parece forjar as condições para o surgimento de uma qualidade de atuação que equilibra perfeitamente os estados ativo e passivo.

Não seja impaciente em “desempenhar” ou “representar” a atmosfera com seu movimento. Não se iluda; tenha confiança no poder da atmosfera, imagine-a, corteje-a todo o tempo que for necessário [...] Um outro erro que você pode cometer é tentar obrigar-se a sentir a atmosfera. Procure evitar esse esforço. Você a sentirá à sua volta e dentro de si logo que concentrar nela adequadamente sua atenção. Ela agitará seus sentimentos naturalmente, sem nenhuma violência desnecessária e perturbadora de sua parte (CHEKHOV, 2015, p.68).

Quando começamos a estudar as atmosferas presentes na peça *O Jardim das Cerejeiras* foi interessante notar que o procedimento de elaboração dos *études* permitia considerar não apenas as informações de ambiência fornecidas pelo dramaturgo, mas também as sugeridas pela escolha dos objetos cênicos, da iluminação e sonoridades do espaço, bem como da disposição dos corpos. Podíamos considerar ainda analogias com outras situações diferentes daquelas propostas pelo texto, em uma abordagem do material dramático que convocava a liberdade associativa, envolvendo em todas as instâncias a imaginação criativa dos atores. E quanto mais esses elementos eram considerados, mais os

études revelavam aspectos desconhecidos do próprio texto, fazendo surgirem momentos que escapavam totalmente aos clichês fortemente reconhecíveis que costumam impregnar as montagens da obra de Anton Tchêkhov.

A apreciação e aprofundamento dos *études* realizados a partir das atmosferas, permitia perceber que as Circunstâncias Propostas pelo ator surgiam de maneira natural, como consequência de uma aproximação justa dessa “alma” do texto. Nesses procedimentos tchekhovianos ficava claro que se, para ele, a “alma” contém o “espírito” do autor, manifestado como ideias, a cena teatral não se limita a isso, expondo um entendimento absolutamente não textocêntrico do evento teatral. Integrada ao “corpo” da cena e às materialidades todas que constituem esse corpo, a Atmosfera-alma, conforme abordada por Tchêkhov, parece sugerir uma abordagem da composição teatral não enquanto resultado formal a ser alcançado e finalmente apreciado à distância pelos espectadores, mas como construção de um território de experiência comum entre atores e espectadores. Desse modo, a própria relação do espectador com a obra não se instaura apenas pelo entendimento racional do conteúdo apresentado, mas pelos sentidos suscitados, mais uma vez, pelos elementos visíveis e invisíveis que compõem o conjunto “corpo-alma-espírito” da obra.

Conforme destacamos no início deste artigo, a importância de se compreender uma técnica teatral a partir dos valores e perspectivas culturais aos quais se referencia tem como propósito nos aproximar das raízes que sustentam e alimentam essas estruturas. No caso das lições de Mikhail Tchêkhov, essa é a abordagem que nos impele justamente a não estancarmos nosso olhar nas camadas mais superficiais que nos fariam considerar a presença desse binômio “visível-invisível” apenas sob uma perspectiva mística ou religiosa. Do mesmo modo, a utilização de certos termos, como irradiação, alma ou espírito, ainda que reflita fundamentos do pensamento antroposófico ou ortodoxo, constrói sistemicamente uma perspectiva absolutamente poética sobre o ofício teatral e, nesse sentido, não restrita a um único tempo ou lugar.

Apoiadas nas questões mais básicas que envolvem a relação entre o artista e seu fazer, as lições tocam artesanalmente em determinados aspectos que estão na origem do próprio rito teatral e que remetem a uma compreensão do mesmo enquanto espaço de partilha e transformação do humano. Para além do modelo dramático convencionalmente associado à metodologia tchekhoviana, as lições antecipam dessa maneira o interesse sobre questões que, muitas décadas depois, Lehmann (2007, p.246) definiria como características de uma cena pós-dramática, como a noção de não-atuação ou a ideia de que os processos de comunicação com o público podem se dar a partir das afecções provocadas pelas relações e presenças que agem psicofisicamente na cena.

Referências Bibliográficas

- CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (orgs.). **Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005.
- CHÉJOV, Mijail. *Lecciones de Mijail Chéjov en el Teatro Estatal de Lituania (1932)*. CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Organización e tradução de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Cali: Universidade do Valle, 2017
- CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Respuesta a Stanislávski*. **Máscara** – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, n. 11-12, ano 3, p.18-26, jan. 1993.
- IVÁNOV, Viatcheslav. *Duas Forças no Simbolismo Moderno*. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (orgs.). **Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005.
- KNÉBEL, Maria. **Análise-Ação – Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- STANISLAVSKI, Konstantin. **Stanislavsky on the Art of Stage**. London: Faber and Faber, 1967. ■

A potência da criação poética da cena

POR ANDREIA BARROS¹

O desafio de contribuir para a transformação do ator no palco é muito grande e pode ser abordado de várias formas, e a tentação de utilizar conceitos acumulados nos mais de trinta anos de trabalho no teatro são ainda maiores. O trabalho de criação do ator é permanente e infinito e pode ser estimulado de acordo com a potencialidade individual e coletiva, não há regras fixas. No teatro, estamos sempre começando um processo novo e instigante e cujo resultado ainda é desconhecido, pois o ator, independentemente do autor e / ou do encenador, é a peça fundamental no processo de criação. Podemos dizer que o ator: "(...) torna-se independente da direção, e também, e principalmente, dos ismos que tentam definir as várias estéticas. O ator passa a ser uma potência criadora em si" (FERRACINI, 2012, p.63).

O desafio em tornar-me uma "potência criadora" e, ao mesmo tempo, contribuir para a formação e informação de "potenciais criadores" me proporciona uma busca inquieta de práticas e ferramentas para encontrar caminhos de criação e pesquisa contínua, com o objetivo de potencializar o "estar presente e vivo" em cena.

Essa busca incessante da pesquisa da arte teatral faz parte da rotina da Cia Teatro da Cidade, de São José dos Campos, a qual integro desde a sua criação em 1990. Em função dessa eterna busca do trabalho de criação do ator, e por

indicação da pesquisadora russa Elena Vássina, tive a oportunidade de conhecer e participar de duas imersões artísticas com o diretor e pedagogo colombiano Alejandro González Puche.

A primeira foi a Residência Artística – Imersão Tchekhov, realizada de 03 a 15 de outubro de 2016, por meio do projeto O Foco na Cena, criado pela própria Cia Teatro da Cidade, para o edital Territórios de 2015 do Proac (Programa de Ação Cultural), da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

A outra oportunidade foi a vivência JOGOS DE ENSEMBLE E ESTRUTURA: OS PRINCÍPIOS TEATRAIS DE MIKHAIL TCHÉKHOV, que ocorreu nos dias 23, 24, 26 e 27 de janeiro de 2017, destinada exclusivamente ao corpo docente do Teatro Escola Macunaíma, em São Paulo.

Referência na prática e pesquisa do Sistema Stanislávski no Brasil, a escola proporcionou aos professores 28 horas de trabalho com Puche e com Ma Zhenghong, também diretora de teatro, pedagoga e professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Valle, em Cali, Colômbia.

Nessas duas oportunidades, tive o privilégio de participar do treinamento para ator proposto por Alejandro Puche, baseado nos princípios teatrais das "Lecciones de Mijail Chéjov en el Teatro Estatal de Lituania (1932)"². Ma Zhenghong e Alejandro Puche resgataram a metodologia desenvolvida pelo ator e diretor russo, em 1932, aos atores do Teatro Estatal da Lituânia, esquecida inclusive na Rússia. Os diretores e pedagogos, além de

resgataram a metodologia, eles a traduziram para o espanhol e o chinês e a investigaram com diferentes atores em vários países.

De acordo com Puche, Mikhail Tchekhov em seus princípios como pesquisador, constrói uma metodologia em que coloca o ator frente ao abismo do coletivo e promove o debate entre os atos visível e invisível. E ao nos depararmos com esse "abismo coletivo" é que surge o nosso maior desafio: não perdermos a individualidade.

Nos encontros com a Cia Teatro da Cidade e com o Teatro Escola Macunaíma, os treinamentos estavam associados, respectivamente, às obras *Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras*, ambas do escritor russo Anton Tchekhov, considerado o renovador da arte dramática e do teatro contemporâneo, e não por acaso tio de Mikhail.

Em São José dos Campos, não tivemos a presença da diretora Ma Zhenghong, mas contamos com a orientação conceitual e teórica da pesquisadora russa Elena Vássina. Nessa imersão, a proposta inicial era realizarmos cerca de sessenta horas de estudos teóricos e práticos de *Tio Vânia*, por meio de análises, criação de cenas e demonstração de trabalho aberta ao público.

O encontro, porém, foi tão potente que passamos e muito das sessenta horas previstas de trabalho. Foram mais de cem horas de estudos, treinamentos e, no final, apresentamos praticamente a peça inteira.

O treinamento foi profundo e, ao mesmo tempo, prazeroso, proporcionando de maneira prática e simples a conexão entre o ator e a sua individualidade criativa. A imersão reuniu quinze atores com diferentes formações, mas todos com o real interesse de viver um processo de criação

atoral. A mesma cena foi criada por diferentes atores e sempre com olhares instigantes e provocadores e que contribuía para o debate e a busca da criação contínua da personagem, tornando-a um ser vivo e livre.

Em um dos treinamentos, analisamos uma cena de *Tio Vânia*, na qual os Acontecimentos e a Atmosfera eram de abandono, vazio, deriva, despedida. Preenchidos por essas sensações apontadas por todos os participantes, fomos para o palco colocar em prática tudo isso.

"Divirtam-se!", dizia Puche. "Não deem muito poder à razão e trabalhem a vivência com o corpo!", continuava. "Energia, percepção e imaginação!", destacava ele. "Não ilustrem, não atuem", provocava, "a Atmosfera tem movimento, mas não tem ilustração!" Pensava comigo: mas as personagens estão no clima de abandono, vazio, deriva, despedida...

Em seguida, Puche fez um exercício muito simples: uma corrida. Imaginar uma corrida e fazer todo o trajeto em um pequeno espaço. Correr nesse espaço. Imaginar a corrida. Bingo!

No trabalho o ator deve sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade [...]. A arte começa quando não existe papel, existe somente o "eu" em uma dada circunstância da peça [...]. O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a *finesse* de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles (STANISLÁVSKI apud FERRACINI, 2012, p.62).

1. Mestre em Artes pela Unicamp, atriz, diretora, professora e jornalista. Fundadora da Cia Teatro da Cidade de São José dos Campos, em 1990, tendo participado das dezenove montagens do grupo. Em 2000, foi uma das criadoras do Centro de Artes Cênicas (CAC) Walmor Chagas, em São José dos Campos, espaço dedicado ao estudo e fomento do teatro.

2. In: CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. *16 Lecciones y Otros Materiales*. Organização e tradução de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Cali: Universidade do Valle, 2017.

Os exercícios propostos trabalham muito o coletivo, às vezes com bolas e bastões, mas sempre em busca de uma “energia coletiva” e sem comandos e nem líderes. Dentre os pilares da técnica de Mikhail Tchekhov estão: Corpo e Centros Imaginários, Objetivos, Atmosferas, Qualidades, Agilidade e Energia Interna.

O treinamento corporal é muito instigante e nos coloca em estado de prontidão. Um mesmo exercício simples possibilita variações que mantêm o participante “ligado” e conectado com ele mesmo, com o outro e com o espaço.

Um dos mais potentes era o de caminhar pela sala em várias direções, parar sem comando para encontrar a “energia coletiva”. Voltar a caminhar juntos sem liderança e comunicar-se “internamente” e, ao mesmo tempo, com o todo.

Outro exercício instigante e, ao mesmo tempo, divertido: em círculo, bater palmas com o objetivo de “jogar” para o outro. Em seguida, o mesmo exercício das palmas, com a variação de recomeçar o jogo depois de ter “jogado” para oito pessoas. Mais uma variação: recomeçar o jogo, mas sem repetir a pessoa que recebe as palmas.

Do círculo, todos caminhando pelo espaço, repetindo as variações e acrescentando outras em ritmo acelerado. E o mais importante do caminhar é não “andar em círculo”, mas sim em várias direções. Perceber quando mandar a palma, como estou para recebê-la e a quem vou enviar.

A busca das Atmosferas para a criação de cenas e o entendimento das obras *Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras* demandam um estudo primoroso, preciso, intenso e decisivo para um resultado orgânico e vivo do ator no palco.

É precisamente esta atmosfera (a atmosfera do espetáculo) graças à qual nós realizamos a cena e graças à qual

o público é atraído para o teatro; e que o teatro contemporâneo e os atores esqueceram. Os atores contemporâneos executam as obras de maneira lógica e psicológica, com o significado da obra; e se esqueceram, precisamente, da atmosfera. [...] um espetáculo sem atmosfera, uma obra sem atmosfera é precisamente o que nós podemos ler em um livro, quando a peça foi escrita. Ali encontramos o sentido, a psicologia e a lógica (que atuam os atores contemporâneos), mas não encontramos sua atmosfera. Nós não podemos ler no livro a sua atmosfera. A atmosfera está sozinha no palco. E os atores e o diretor devem encontrá-la. Um homem lendo uma obra nunca poderá ver a atmosfera. E só quando dois homens (atores), três ou mais se reúnem, juntos (por meio da comunicação entre eles) podem representar a atmosfera de diálogo entre as diferentes cenas e da obra completa. E precisamente o público quer assistir a esta atmosfera, mais precisamente senti-la, indo ao teatro³.

3. Tradução da autora para: “Y precisamente es esta atmosfera (aquella atmosfera del espectáculo) gracias a la cual nosotros resultamos en la escena y gracias a la cual el público es atraído al teatro; y que el teatro contemporáneo y los actores olvidaron. Los actores contemporáneos actúan las obras de manera lógica, psicológica, con el sentido de la obra; y olvidaron, precisamente, la atmósfera. [...] un espectáculo sin atmósfera, una obra sin atmósfera es precisamente aquello que podemos leer en un libro, cuando la obra ha sido escrita. Allí encontramos el sentido, la psicología y la lógica (lo que actúan los actores contemporáneos) pero ahí no encontramos su atmósfera. Nosotros no podemos leer en el libro la atmósfera de la obra. La atmósfera se encuentra solo en el escenario. Y el director y los actores deben encontrarla. Un hombre leyendo una obra nunca podrá visualizar la atmósfera. Y solamente cuando se reúnen dos hombres (actores), tres o más, ellos conjuntamente (a través de la comunicación entre ellos) pueden representar la atmósfera del diálogo de las diferentes escenas y de la obra completa. Y precisamente el público quiere observar esta atmósfera, mas precisamente sentirla, acudiendo al teatro” (CHÉJOV, Mijail. Lecciones de Mijail Chéjov en el Teatro Estatal de Lituania (1932). In: CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Organización e tradução de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Cali: Universidade do Valle, 2017, p.30-31).

Alejandro Puche analisava no texto as Atmosferas de cada cena: se era dia ou noite, frio ou calor, ansiedade da espera ou a vergonha pela demora, se a personagem estava animada ou apática, entre outros fatores. O interessante também era analisar as “forças” da natureza com relação às sensações e o momento vivido pelas personagens, por exemplo, se havia uma tempestade, também havia uma “tempestade” na vida das personagens.

Por meio desse estudo e da “comunicação entre os atores em cena”, podíamos criar uma Atmosfera de um momento “concreto e específico” da personagem. Não era possível “atuar” ou “ilustrar” o clima, mas imaginar a obra e a personagem naquele “momento” específico de todo o texto. Interessante que essa busca nos fazia “encontrar” o cômico das personagens de Tchekhov, que sempre imaginávamos de forma “pesada”, “tristes” e “desanimadas”.

Outra análise precisa das obras era em relação à cultura da Rússia, já que os textos propostos para estudos e análises eram de Tchekhov. As personagens bebem vodka e não vinho; o quanto bebem e a que horas bebem o Samovar; não gostam de picles, no caso de *Tio Vânia*; os conflitos entre o ritmo rural e o ritmo urbano precisamente da cultura russa; a sociedade patriarcal refletida em como as mulheres se vestem, prendem os cabelos etc.

Durante o processo de trabalho, também foram analisadas as características das obras de Anton Tchekhov, cujas personagens são pessoas idealistas e honestas, que pensam no bem de toda a humanidade, mas mal conseguem resolver problemas de sua própria vida.

E para cada cena, o diretor e pedagogo colombiano analisava os Acontecimentos de Partida (ou Inicial) e o Principal. O Acontecimento

de Partida é o que já aconteceu antes da cena estudada, por isso, era necessário analisar cada fala, cada marcação e cada detalhe. Infelizmente, por questão de tempo, não foi possível analisar as obras completas, somente algumas cenas.

Esse trabalho de análise é muito empolgante e instigante. Pena que hoje o tempo escasso e a necessidade de “sobrevivência” no teatro, na maioria das vezes, não permitam um aprofundamento de estudo das obras. São raras as produções que ainda conseguem elenco disponível para realizar um processo longo e profundo de pesquisa, Análise Ativa e compreensão plena da obra artística e da poética da cena.

Seria importante que grupos e escolas de teatro de uma maneira geral adotassem esse processo pedagógico tão importante e fundamental na formação de atores e de constantes atualizações das práticas em sala de aula. Essa vem sendo uma prática louvável do Teatro Escola Macunaíma que, além de um estudo profundo e contínuo da obra de Stanislávski, possibilita aos seus professores e mestres atualizações fundamentais para a prática do compartilhamento de conhecimentos do teatro, dentro e fora da sala de aula. A experiência com Alejandro Puche e Ma Zhengong foi um precioso exemplo disto.

Referências Bibliográficas

FERRACINI, Renato. Os Pais-Mestres do Ator Criador. **ILINX – Revista do LUME**, Campinas, UNICAMP, v. 1, n. 1, p.62-76. 2012.
CHÉJOV, Mijail. Lecciones de Mijail Chéjov en el Teatro Estatal de Lituania (1932). CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Organización e tradução de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Cali: Universidade do Valle, 2017. ■

Las lecciones de Mijaíl Chéjov: entrevista con Ma Zhenghong y Alejandro González Puche

Las preguntas de esta entrevista fueron elaboradas por Natacha Dias, estudiosa del linaje teatral de Stanislavski e invitada especial para la vivencia en el Teatro Escuela Macunaíma. Hemos optado por mantener la respuesta de Ma y Alejandro en su lengua de origen, el Español, y por presentar también su versión en Portugués. Las traducciones fueron hechas por Regiane Reis, profesora de lenguas portuguesa y española, postgraduada en Metodología de la Enseñanza de Lengua Española y alumna del Teatro Escuela Macunaíma.

María Knebel, que fue alumna de Mijaíl Chéjov y también colaboradora y discípula de Stanislavski, al recordar las clases en el Estúdio de Chéjov (anteriores a las “Lecciones en el Teatro Estatal de Lituania (1932)”, cuenta que eran en su mayor parte dedicadas a la primera parte del Sistema Stanislavski, o a la búsqueda del “sentirse-a-sí-mismo” en los études¹. Considerando la trayectoria personal y artística de Chéjov, ¿Ustedes entienden que ese objetivo se mantiene presente en el período en que formuló las Lecciones de Lituania?

En el período en que Chéjov formula las “Lecciones en el Teatro Estatal de Lituania (1932)”²,

1. KNEBEL, María. *Análise-Ação – Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski*. São Paulo: Editora 34, 2016, p.98.

2. In: CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. *16 Lecciones y Otros Materiales*. Organización e traducción de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Colombia: Universidad de Valle, 2017.

tenía ya otros objetivos, que complementan y se diferencian de los postulados de Stanislavski. Ante todo, el trabajo de actor independiente del texto y del director; mas enfocado a una exploración del subconsciente, del imaginario, y de la limpieza interior para acceder al “mundo de los personajes” y el trabajo colectivo.

El método de études es ante todo un método de reconocimiento de la acción en un texto; bajo el supuesto que mas allá de una “exploración mental” se requiere una “exploración en la acción”. Evidentemente que la libertad personal es importante para entregarse sin temores a este juego a partir de estudios. “Sentirse a sí mismo” como el personaje, identificando sus Objetivos, los Acontecimientos, las Circunstancias Dadas. En esa medida, es mejor un actor formado en el método de Stanislavski, que domina los elementos que componen el personaje, y que tiene la capacidad de “vivenciar” esa información, para después tener una experiencia en los elementos de Chéjov. Son sistemas que se complementan, pero es importante tener primero una sólida formación actoral. Por eso, la primera condición para el director y los actores es no convertir esta exploración en un examen para comprobar la pericia interpretativa de los actores, no debe mantener ningún tipo de presión externa, a modo de “vamos a ver cómo improvisas” por eso, es muy importante sentirse libre, “sentirse-a-sí-mismo”. Chéjov desarrollo en su pedagogía el sentido de libertad y la facilidad (liviandad).

Colômbia: Universidade do Valle, 2017.

As lições de Mikhail Tchékhev: entrevista com Ma Zhenghong e Alejandro González Puche

As perguntas dessa entrevista foram elaboradas por Natacha Dias, estudiosa da linhagem teatral de Stanislávski e convidada especial para a vivência no Teatro Escola Macunaíma. Optamos por manter as respostas de Ma e Alejandro em sua língua de origem, o Espanhol, e por apresentar também sua versão em Português. As traduções foram feitas por Regiane Reis, professora de línguas portuguesa e espanhola, pós-graduada em Metodologia de Língua Espanhola e aluna do Teatro Escola Macunaíma.

Maria Knebel, que foi aluna de Mikhail Tchékhev e também colaboradora e discípula de Stanislávski, ao se lembrar das aulas no Estúdio de Tchékhev (anteriores às Lições da Lituânia), conta que eram em sua maior parte dedicadas à primeira parte do Sistema Stanislávski, ou seja, à busca do “sentir-a-si-mesmo” nos études¹. Considerando a trajetória pessoal e artística de Tchékhev, vocês entendem que esse objetivo se mantém presente no período em que formulou as Lições da Lituânia?

No período em que Tchékhev formula as “Lecciones en el Teatro Estatal de Lituania (1932)”² [Lições no Teatro Estatal da Lituânia (1932)], ele já tinha outros objetivos, que complementam e se

1. KNEBEL, María. *Análise-Ação – Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski*. São Paulo: Editora 34, 2016, p.98.

2. In: CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. *16 Lecciones y Otros Materiales*. Organización e traducción de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Colombia: Universidad de Valle, 2017.

diferenciam dos postulados de Stanislávski. Em primeiro lugar, o trabalho do ator é independente do texto e do diretor; é mais focado na exploração do subconsciente, do imaginário e da limpeza interna, para acessar “o mundo das personagens” e o trabalho coletivo.

O método de *études* (estudos) é acima de tudo um método de reconhecimento da ação no texto; sob o pressuposto de que, além da “exploração mental” é necessária uma “exploração em ação”. Obviamente que a liberdade pessoal é importante para entregar-se sem medo a este jogo a partir de estudos. “Sentir-se-a-si-mesmo” como a personagem, identificando seus Objetivos, os Acontecimentos, as Circunstâncias Dadas. Nessa medida, é melhor um ator formado no método Stanislávski, que domine os elementos que compõem a personagem e que tem a capacidade de “vivenciar” essa informação, para depois ter uma experiência nos elementos de Tchékhev. São Sistemas que se complementam, mas é importante ter primeiro uma sólida formação como ator. Portanto, a primeira condição para o diretor e para os atores é não transformar esta exploração em um teste para verificar a habilidade interpretativa dos atores, não deve manter qualquer tipo de pressão externa, como “vamos ver como você improvisa”, para isso, é muito importante sentir-se livre, “sentir-se-a-si-mesmo”. Tchékhev desenvolveu na sua pedagogia o senso de liberdade e a facilidade (leveza).

¿De qué manera ese “sentirse-a-sí mismo” puede ser pensado en el trabajo en ensemble, o conjunto, que constituye la mayor parte de los ejercicios? A principio, esto sería paradójico. ¿Cómo ustedes entienden esa relación en el trabajo del actor según lo previsto en las Lecciones de Lituania?

En Chéjov “sentirse a sí mismo” es un asunto complejo. El ser en Chéjov está compuesto por la personalidad y la individualidad, dos conceptos que se complementan. Creo que de alguna manera Chéjov busca limpiar al actor de sus anteriores experiencias actorales, dejarlo “vacío” para que pueda “llenarse” con las nuevas circunstancias de la acción. La evolución del sistema de Chéjov respecto a la relación individuo-colectivo es palpable, mientras que en los libros *Al Actor*, o *Lecciones Para un Actor Profesional*, plantea una metodología colectiva, también aparecen elementos del trabajo individual, como el Gesto Psicológico; en “*Lecciones en el Teatro Estatal de Lituania (1932)*” no se concibe el teatro sino como un acto colectivo. Un arte de composición colectiva. En esto tenemos a un Chéjov proveniente del Teatro de Arte de Moscú, de los estudios. Después en Estados Unidos establece elementos para desarrollo individual. Considero que es una metodología que prepara al actor para ver y sentir a sus compañeros con el cuerpo, con la totalidad. El actor debe concentrarse en observar la parte que no es visibles de sus compañeros, y proyectando su parte interna. Son decisiones colectivas donde la individualidad está supeditada al grupo.

En el intento de comprender la filición de Chéjov al Sistema Stanislavski y los puntos que los diferencian, ¿la idea del “yo-estético” de Chéjov sería la misma cosa que la “segunda naturaleza” de Stanislavski?

El principio del “yo-estético” de Chéjov es muy sutil y no implica un patrón de belleza, un estilo o un género. Chéjov llama la atención de los actores para que desarrollen una conciencia estética, al igual que la tienen los bailarines o los músicos. Tener conciencia que lo que hago tiene algo bello, o depositar en el movimiento una idea de belleza, tanto de manera interna como externa. El “yo estético” presupone una conciencia del actor sobre sus movimientos y palabras. En un arte tan efímero, es necesario tener conciencia sobre cómo se hacen las cosas. Al realizar una acción debo reflexionar sobre “Cuánto deposito de mí en un moviendo”, en oposición están los movimientos mecánicos e inconscientes. Desconozco si Chéjov se apoya en el concepto de “segunda naturaleza”, empleado por Stanislavski, pero todo lo que signifique conectar el subconsciente, o lo que Chéjov denominó como “el segundo actor” que es la energía espiritual; el que realmente conduce nuestros cuerpos y que debemos empezar a identificar para recurrir a ella. Chéjov denomina al cuerpo visible del hombre como **personalidad**. El invisible como segundo actor, o **individualidad** (todo aquello que en la vida común no tiene ni pasaporte, ni edad, ni lugar de vivienda).

De que maneira esse “sentir-se-a-si-mesmo” pode ser pensado no trabalho de ensemble, ou conjunto, que constitui a maior parte dos exercícios? A princípio, isso seria paradoxal. Como vocês entendem essa relação no trabalho do ator conforme previsto nas Lições da Lituânia?

Em Tchekhov, “sentir-se-a-si-mesmo” é um assunto complexo. O ser em Tchekhov é composto de personalidade e de individualidade, dois conceitos que se complementam. Acredito que, de alguma forma, Tchekhov procura limpar o ator de suas experiências anteriores como ator, deixa-o “vazio” para que ele possa “ser preenchido” com as novas circunstâncias da ação. A evolução do sistema de Tchekhov com respeito à relação individual-coletiva é palpável, enquanto que nos livros *Al Actor* (Para o Ator) ou *Lecciones Para un Actor Profesional* (Lições Para um Ator Profissional), ele propõe uma metodologia coletiva, também aparecem elementos do trabalho individual, como um Gesto Psicológico; nas “*Lecciones en el Teatro Estatal de Lituania (1932)*” o teatro não é concebido individualmente, mas como um ato coletivo. Uma composição coletiva de arte. Nisto, temos um Tchekhov proveniente do Teatro de Arte de Moscou, dos estúdios. Em seguida, nos Estados Unidos, ele fornece elementos para o desenvolvimento individual. Considero uma metodologia que prepara o ator para ver e sentir seus companheiros (seus pares) com o corpo, com a totalidade. O ator deve concentrar-se em observar a parte que não é visível de seus companheiros e tornar visível sua parte interna. São decisões coletivas onde a individualidade está subordinada ao grupo.

Ainda na tentativa de compreender a filiação de Tchekhov ao Sistema Stanislavski e os pontos que os distinguem, a ideia do “eu-estético” de Tchekhov seria a mesma coisa que a “segunda natureza” de Stanislavski?

O princípio do “eu-estético” de Tchekhov é muito sutil e não implica um padrão de beleza, um estilo ou um gênero. Tchekhov chama a atenção dos atores para que desenvolvam uma consciência estética, da mesma forma que os bailarinos e os músicos têm. Ter consciência de que o que faço tem algo bonito ou colocar em movimento uma ideia de beleza, tanto de maneira interna quanto externa. O “eu-estético” pressupõe uma consciência do ator sobre seus movimentos e palavras. Em uma arte tão efêmera, é preciso estar ciente de como as coisas são feitas. Ao realizar uma ação, preciso refletir sobre “Quanto deposito de mim em um movimento”, em oposição estão os movimentos mecânicos e inconscientes. Não tenho conhecimento se Tchekhov baseia-se no conceito de “segunda-natureza”, empregado por Stanislavski, mas ampara-se em tudo que signifique conectar o subconsciente, ou o que Tchekhov denominou como “o segundo ator”, que é a energia espiritual; o que realmente conduz nossos corpos e que devemos reconhecer para recorrer a ela. Tchekhov designa o corpo visível do homem como **personalidade**. O invisível como segundo ator, ou **individualidade** (tudo aquilo que na vida comum não possui passaporte, nem idade, nem lugar de moradia).

María Knebel destaca también el hecho de que Chéjov conducía los ejercicios valiéndose de su increíble capacidad como actor, llegando a entrar en los études en algunos momentos³. Del mismo modo, usted, Alejandro, tenía una actitud parecida durante la conducción de las Lecciones de Lituania en la vivencia en el Teatro Escuela Macunaíma. ¿De qué modo ustedes entienden la importancia de ese pedagogo-jugador en el proceso propuesto?

La sensación de juego, de complicidad, de abismo, debe ser comunicada energéticamente por el maestro. No es un concepto, es un espíritu de construcción colectiva, por eso es mejor que el maestro juegue, comunique ese riesgo, elimine el pudor por la derrota o el desacierto. Durante el taller en la Escuela Macunaíma, nos pareció compartir ese espíritu. Jugamos con grandes maestros, directores de gran trayectoria actores curtidos, y nadie antepuso su experiencia al juego, no hubo límites a modo de: yo hago hasta aquí, ya después, no. Algunos llegaban con excusas de que estaban enfermos y en la mitad del encuentro querían participar y arriesgarse. Si percibimos el contacto energético entre los actores en el escenario, ¿cómo vamos a hacer una pesquisa sin comunicarnos energéticamente?

3. *Ibidem*, p.101.

Diferentemente del enfoque del Análisis Activo de Stanislavski, el trabajo de Chéjov con las Atmosferas no tiene como punto de partida las Circunstancias Propuestas, aunque éstas son importantes posteriormente, como vimos en la semana de trabajo sobre “El Jardín de los Cerezos”. ¿Ustedes creen que es posible la utilización del procedimiento de Análisis Activo por las Atmosferas en una construcción escénica no dramática, es decir, sin circunstancias situacionales definidas?

El concepto de Atmósfera es quizás uno de los legados más importantes de Mijail Chéjov. La Atmósfera es el medio a través del cual se comunica el espectáculo con la sala. Pero plantea la paradoja: la Atmósfera no le pertenece a nadie, a ningún actor en exclusiva, al director o al escenógrafo. La Atmósfera pertenece a todos los participantes del espectáculo y a ninguno en especial. Es más, afirma que la Atmósfera es algo totalmente independiente, pertenece exclusivamente al espectáculo. Por supuesto que las Circunstancias Dadas son muy importantes en este proceso, hay que estudiar las circunstancias de la escena, de cada acto y del espectáculo, para construir las Atmósferas. El asunto es convertir esa información en energía, en relaciones entre las personas, en colores, en estados de ánimo grupales. Claro que es también una forma de explorar un obra, de realizar un Análisis Activo a través de Atmósferas, no solo de contenidos. La elaboración de Atmósferas puede servir para crear espectáculos no exclusivamente verbales, o situacionales, pero entre mejor esté analizadas las circunstancias dadas serán más fuertes los matices; ellas no pueden ser abstractas, es muy difícil para el actor creer en algo indefinido. Su materialización puede ser etérea pero su análisis profundamente concreto. ■

Maria Knebel destaca também o fato de que Tchékhev conduzia os exercícios valendo-se de sua incrível capacidade como ator, chegando a entrar nos études em alguns momentos³. Do mesmo modo, você, Alejandro, tinha uma atitude parecida durante a condução das Lições da Lituânia na vivência no Teatro Escola Macunaíma. De que modo vocês entendem a importância desse pedagogo-jugador no processo proposto?

A sensação de jogo, de cumplicidade, de abismo, deve ser comunicada energicamente pelo professor. Não é um conceito, é um espírito de construção coletiva, por isso é melhor que o professor jogue, comunique esse risco, elimine a modéstia por derrota ou erro. Durante o curso na Escola Macunaíma, parecemos compartilhar esse espírito. Nós jogamos com excelentes professores, diretores de grandes trajetórias, atores experientes, e ninguém falou sobre sua prática antes do jogo, não houve limites quanto a: “Eu faço até aqui, não mais tarde.” Alguns vieram com desculpas de que estavam doentes, mas na metade do encontro queriam participar e arriscar-se. Percebemos o contato energético entre os atores e o conjunto de circunstâncias. Como vamos fazer uma pesquisa sem nos comunicarmos energicamente?

3. *Ibidem*, p.101.

Diferente da abordagem da Análise Ativa de Stanislavski, o trabalho de Tchékhev com as Atmosferas não tem como ponto de partida as Circunstâncias Propostas, embora essas sejam importantes posteriormente, conforme vimos na semana de trabalho sobre O Jardim das Cerejeiras. Vocês acham que é possível a utilização do procedimento de Análise Ativa pelas Atmosferas em uma construção cênica não-dramática, ou seja, sem circunstâncias situacionais definidas?

O conceito de Atmosfera é talvez um dos legados mais importantes de Mikhail Tchékhev. A Atmosfera é o meio através do qual o espetáculo se comunica com a sala. Mas levanta o paradoxo: a Atmosfera não pertence a ninguém, a nenhum ator exclusivamente, ao diretor ou ao cenógrafo. A Atmosfera pertence a todos os participantes do espetáculo e a nenhum em especial. É mais, afirma que a Atmosfera é algo totalmente independente, pertence exclusivamente ao espetáculo. Claro que as Circunstâncias Dadas são muito importantes neste processo, é necessário estudar as circunstâncias da cena, de cada ato e do espetáculo, para construir a Atmosfera. O assunto é converter essa informação em energia, em relações entre as pessoas, em cores, em estados de ânimo do grupo. Claro que é também uma maneira de explorar uma obra, de realizar uma Análise Ativa através de Atmosferas, não só de conteúdos. A elaboração de Atmosferas pode servir para criar espetáculos não exclusivamente verbais ou situacionais, mas quanto melhor forem analisadas as Circunstâncias Dadas, mais fortes serão os jogos, eles não podem ser abstratos; é muito difícil para o ator criar algo indefinido. Sua materialização pode ser etérea, mas sua análise precisa ser profundamente concreta. ■

Stanislávski - vida, obra e sistema

POR ELENA VÁSSINA

Elena Vássina é professora do Curso das Letras Russas da Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e autora, juntamente com Aimar Labaki, da obra Stanislávski – Vida, Obra e Sistema, publicada pela Funarte em 2016, que traz, pela primeira vez no Brasil, os escritos do mestre russo em tradução direta do russo. No dia 28 de outubro de 2016, ela esteve presente em um dos encontros do Café Teatral organizado pela professora Marcia Azevedo, para o lançamento oficial do livro no Macu. Segue abaixo parte de sua fala, transcrita e editada para esta publicação.

Entre o Brasil e a Rússia

Primeiramente, eu gostaria de agradecer esse convite muito especial para falar com vocês sobre Stanislávski, que eu amo de paixão, e falar em um lugar tão especial que é o Teatro Escola Macunaíma. Vocês não vão acreditar, mas eu conheci o Macunaíma em 1990, quando muitos de vocês ainda não tinham nascido. Eu vim pela primeira vez ao Brasil para um grande fórum cultural que foi realizado durante o Festival internacional de teatro em Londrina (FILO), e essa foi a primeira vez, no Brasil, que eu falei do teatro russo, de Stanislávski. E um homem muito simpático da plateia começou a me fazer perguntas e mais perguntas, era Nissim Castiel, o dono do Macunaíma. Depois eu fui convidada a passar alguns dias em São Paulo, em junho de 1990, e Nissim me convidou para assistir a um espetáculo dos alunos da escola, que eu não me esqueço até hoje. Era *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, e foi uma coisa fantástica, um espetáculo que ficou gravado na minha memória.

Eu me apaixonei pelo Macunaíma. Quando eu voltei para Moscou – ainda era União Soviética – eu me lembro de me pedirem para dar uma entrevista na rádio sobre teatro brasileiro, e uma das coisas muito marcantes e fortes era o Macunaíma, e eu falei muito sobre o espetáculo dos alunos. Desde então, me tornei amiga de Nissim Castiel e do Macunaíma. Sempre quando eu vinha, nos anos 1990, de Moscou para São Paulo, Nissim me convidava para conversar com os professores sobre Stanislávski e o teatro russo.

Eu tenho uma ligação bastante próxima com Stanislávski e até familiar. Meu tio avô trabalhou com Stanislávski no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. Ele faleceu cedo, bastante jovem, e eu nunca o vi. Mas meu tio, filho daquele pedagogo e diretor do Primeiro Estúdio, conservou muitas amizades com alunos de Stanislávski e com os atores. Eu me lembro de que, quando eu era pequena, nós tínhamos grandes festas na família e, quando estavam os atores do Teatro de Arte de Moscou, sempre era muito divertido: veia artística, criativa, iluminava toda a festa, e isso ficou gravado

profundamente na minha memória infantil, no meu inconsciente talvez. E também a minha vida estava muito ligada ao Teatro de Arte de Moscou, que foi fundado por Stanislávski, porque vários amigos da família trabalharam lá.

Isso faz parte obrigatória da formação da criança moscovita. Em Moscou, existem mais de cem companhias estáveis, os teatros de repertório, os municipais e os federais. Os elencos formados por atores (e eles são funcionários públicos!) são enormes, chegam a cem, cento e vinte pessoas. O teatro é uma parte muito importante da nossa formação e da nossa vida cultural. Os brasileiros que vão para lá cada vez mais para estudar teatro sempre ficam impressionados com esses grandes prédios teatrais que têm plateia para oitocentos ou até mil pessoas. Teatros dramáticos, superlotados, em que é quase impossível comprar as entradas. Eu sempre falo que Moscou é uma meca teatral. E isso nós devemos a Stanislávski, porque foi ele quem elevou a importância da arte teatral a um nível muito alto. O papel do teatro na sociedade russa é importantíssimo, é um formador de opinião pública e essa é, talvez, a especificidade da cultura russa.

Stanislávski: Vida e Obra

Mas eu queria falar de Stanislávski, porque esse ano eu escrevi um livro com meu amigo e parceiro Aimar Labaki, que se chama *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema*, e nós ficamos muito felizes, pois o livro foi indicado à finalista do Prêmio Jabuti. Eu acho que essa foi a primeira vez que um livro sobre teatro foi escolhido como finalista. Nós escrevemos esse livro com muita paixão e, óbvio, fizemos imenso trabalho de pesquisa. Nele há muitos materiais inéditos, como arquivos e manuscritos de Stanislávski. Eu queria traduzir especialmente aquilo que é muito pouco conhecido no mundo sobre Stanislávski.

Falando de Stanislávski, eu posso dizer que

esse homem, para mim, é uma personalidade extremamente talentosa, como Da Vinci, Michelangelo e outros. Um ator genial que começou a atuar ainda pequeno, com quatro anos de idade, no teatro da família. Depois, o pai de Stanislávski constrói, na casa de campo deles, um galpão especial para que todos os filhos pudessem exercitar atuação e apresentar durante as férias de verão. Além de ator, Stanislávski era encenador e, por exemplo, foi o primeiro a explorar a linguagem do simbolismo no teatro. Muitos acham que Stanislávski é apenas um teatro naturalista ou realista, não é nada disso, ele, como encenador, experimentou muitas linguagens completamente diferentes e várias formas de espetáculos. Stanislávski foi muito importante como diretor do teatro político, atuante e engajado no início do século XX. Ele experimentou também a linguagem grotesca e as formas da *commedia dell'arte*. Estava sempre em processo de desenvolvimento.

Além disso, Stanislávski era um genial pedagogo, e o que nós chamamos de Sistema é o resultado da sua experiência e prática pedagógica. Por que ele começou a pesquisar o Sistema? O que é o Sistema? Porque ele próprio, como ator, fazia a si mesmo uma grande pergunta, ele dizia assim: “Às vezes eu entro no palco, eu atuo e fico absolutamente feliz, pois sinto essa inspiração e tudo dá certo, fico feliz por estar vivendo a minha personagem no palco e eu nem preciso pensar, tudo me é dado neste momento. Mas muitas vezes eu atuo no mesmo papel e não tenho inspiração, eu fico congelado e infeliz.” E Stanislávski fez essa pergunta a si mesmo: “O que devo fazer cada vez que estou atuando em um espetáculo, quando estou entrando no palco, para ter essa inspiração e sentir essa felicidade?”

A partir disso começou a busca de Stanislávski. Bem no início do século XX, ele começa a pensar no Sistema e nos exercícios de preparação do ator. Foram as primeiras experiências, pois todas as

outras artes tinham um sistema já desenvolvido e elaborado há séculos, técnicas para o iniciante aprender, que são suas bases. Apenas a arte dramática não tinha um sistema; cada escola tinha o seu sistema, a sua pedagogia. E Stanislávski começa a pesquisar psicólogos, fisiólogos e filósofos. Impressionante é essa sua garra em aprender o novo, estudou e pesquisou até o último momento de sua vida.

O Sistema Stanislávski

O Sistema não é nenhuma gramática, nenhum manual de ator, ele indica uma direção para o ator. O Sistema é um processo, algo que tem que ser desenvolvido. Stanislávski trabalhou no Sistema até o último momento da sua vida: um dia antes de falecer, como já não podia escrever por estar muito doente, ele ditava para sua enfermeira os textos do Sistema. Inclusive, os últimos escritos só foram liberados há pouco tempo pela herdeira, sua neta.

Sua pesquisa, o seu desenvolvimento e essa busca foram importantíssimos. Eu trouxe uma citação para vocês. Em seu aniversário de setenta anos, ele estava em sua casa, cheia de flores – todos mandavam flores para Stanislávski. Muitos vinham para dar parabéns, e chegou uma atriz que atuou com ele e lhe pediu um autógrafo. Ele pegou a sua fotografia e escreveu o seguinte: “Tive uma longa vida. Vi muito. Era rico. Depois fiquei pobre. Vi o mundo. Tive boa família, os filhos. A vida espalhou todos pelo mundo. Procurei fama. Encontrei. Tive honras, fui jovem. Envelheci. Em breve será preciso morrer. Agora me pergunte: em que consiste a felicidade nesta terra? Em conhecimento. Em arte e em trabalho, no conhecimento da arte. Descobrir arte em si, descobre-se a natureza, a vida do mundo, o sentido da vida, descobre-se a alma-talento. Não existe felicidade maior de que esta. E o sucesso? Vaidade. Que chatice receber parabéns, responder cumprimentos, escrever cartas de agradecimento. Não. Melhor ficar em casa e observar como uma nova personagem vai se formando dentro de mim.”

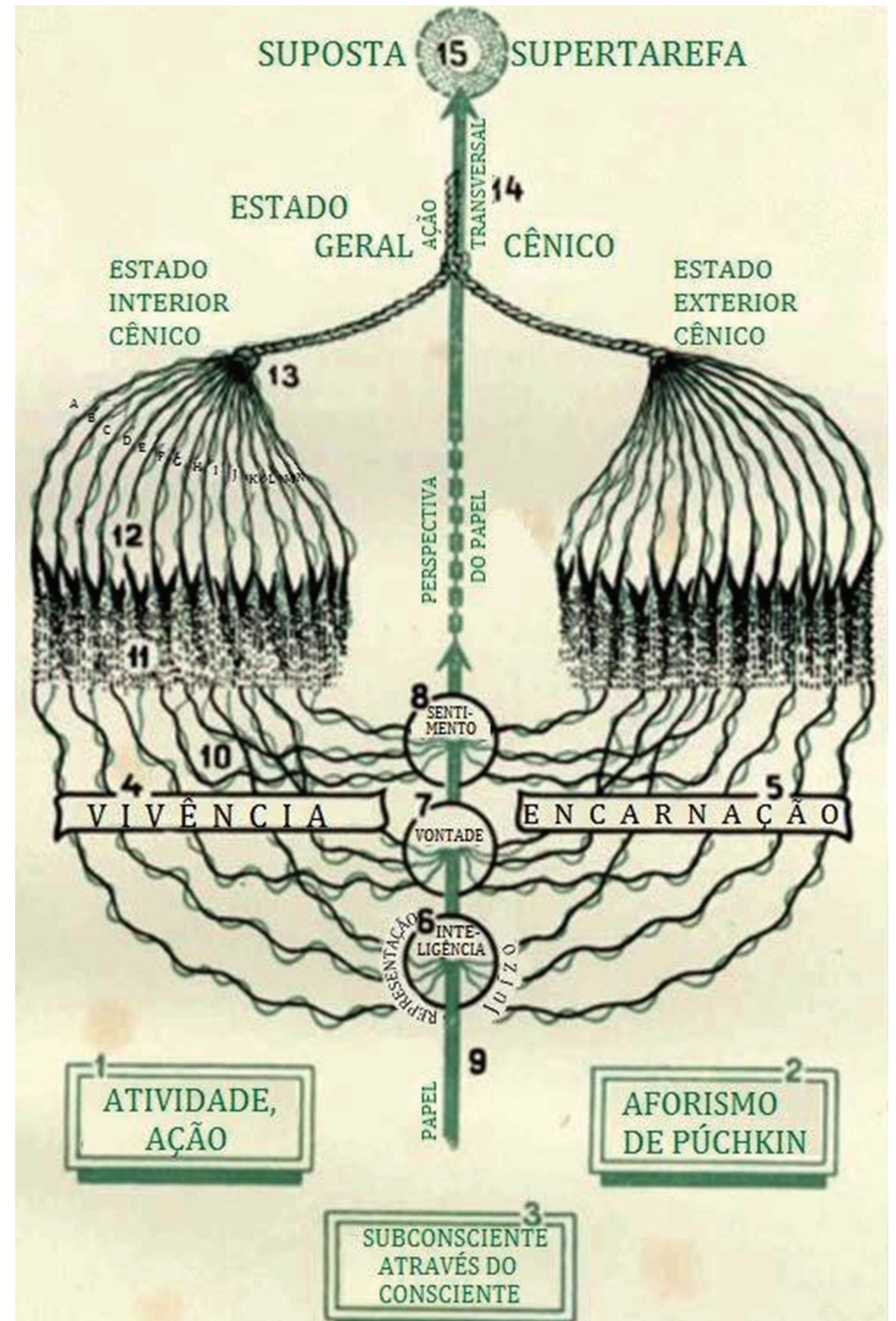
Naquela época, 70 anos era uma idade muito avançada, mas Stanislávski diz que a felicidade consiste em conhecimento. E é verdade, ele foi muito rico antes da revolução, um dos homens

mais ricos da Rússia, um empresário que tinha várias fábricas, mas ele era um empreendedor, um visionário fantástico. Primeiro ele foi à Europa estudar, quando voltou para Rússia, fundou uma fábrica que produzia cabos de borracha, que foi se desenvolvendo. Todo dinheiro que Stanislávski ganhava com suas empresas, suas fábricas, ele investia no Teatro de Arte de Moscou.

A fama chegou para Stanislávski quando ele ainda era muito jovem. Ele era um ator deslumbrante, e, em 1905, o Teatro de Arte de Moscou foi para sua primeira turnê na Europa. Stanislávski foi duas vezes para os Estados Unidos, algo que impressionou e deixou marcas muito importantes no cinema norte-americano. O cinema norte-americano tem atores maravilhosos que devem muito ao Sistema e aos alunos, professores, pedagogos que migraram para os Estados Unidos e lá trabalharam.

O Sistema não é uma invenção de Stanislávski e sim um descobrimento. Todos já devem ter ouvido falar de Mendeleev e do sistema periódico dos elementos químicos. Mendeleev, na segunda metade do século XIX, estudando os elementos que existem na natureza, descobriu esse sistema. Passaram muitos anos desde a sua morte, mas os elementos não mudaram, os novos elementos descobertos são inseridos neste sistema. Stanislávski é a mesma coisa. Ele descobriu o sistema - a natureza do ator, as leis básicas, como ele próprio dizia, da natureza de criação, como acontece o processo de criação do ator e como é possível treinar e agilizar esse processo.

Desde a morte de Stanislávski e ainda durante sua vida, muitos de seus discípulos acrescentaram seus elementos ao Sistema. Stanislávski gostava muito de dizer que as leis da arte são as leis da natureza. Ele, inclusive, fez desenho de um esquema de sistema que parece muito um organismo vivo. E o importante é que esse Sistema serve como base para o treinamento do ator e como base para o desenvolvimento do talento do ator. Eu vou citar uma discípula de Stanislávski, a pedagoga Maria Knebel, que trabalhou junto a ele em seus três últimos anos de vida. Ela diz assim: “Stanislávski se encontrava sempre em uma busca penosa. Duvidava. Negava. E nunca parava a sua busca.



Todos os seus descobrimentos na arte tinham como objetivo despertar em cada ator um Mozart e não educar nele o Salieri¹.” Isso eu acho fantástico. Eu já trabalhei com vários educadores, diretores, pedagogos russos e eu vi quando esse “Mozart”, ou seja, esse talento criativo é despertado no ator. É como uma flor que nasce dentro do coração do ator, é uma coisa fantástica, muito linda.

O subconsciente e a Yoga

Mas para despertar esse “Mozart”, Stanislávski sempre dizia que o trabalho, a preparação do ator, é algo árduo e permanente. Primeiro que é necessário ter um domínio completo de seu corpo físico. Muitos acham que Stanislávski é apenas texto cênico, trabalho com texto, apenas teatro verbal, mas não é nada disso. A primeira etapa da aprendizagem do Sistema é o trabalho corporal, é aprender a ter o domínio do corpo, que ele chamava de um instrumento básico do ator. Nas escolas dramáticas da Rússia, os alunos de primeiro ano nem podem falar, eles apenas aprendem a expressividade do movimento corporal.

Mas através dessa preparação física, corporal, Stanislávski achava que podia chegar ao mais essencial que deve ser despertado no ator, o que às vezes ele chama de inconsciente e às vezes chama de subconsciente (naquela época ainda não havia definições psicanalíticas muito certas). Vou ler mais uma citação de Stanislávski, em que ele fala muito sobre esse estado criador. Ele diz: “O estado criador, assim como uma cidade litorânea, está bem na fronteira do infinito oceano do subconsciente. A cada momento, a criação pode mergulhar neste mar e, depois de novo, voltar à elevada consciência criativa. Resumo do Sistema: Subconsciente por meio do consciente”.

Stanislávski escreve muitíssimo sobre o inconsciente. Mas na época soviética, aconteceram

várias coisas drásticas com Stanislávski. A censura soviética, a partir da segunda metade dos anos 1920, especialmente nos anos 1930, se torna cada vez mais e mais rígida. Ela elimina do dicionário de Stanislávski, do dicionário do Sistema, vários termos, e o primeiro riscado é inconsciente, porque a filosofia materialista (a única permitida na URSS) simplesmente não admitia que existia o inconsciente. Nessa abordagem, Stanislávski sofreu muita autocensura, porque ele tinha medo que os seus outros trabalhos não fossem publicados. Nas cartas que enviava a sua editora, nós encontramos várias passagens em que ele fala sobre o seu medo que o Sistema não chegasse a ser publicado. Outro termo do Sistema que foi proibido pela censura soviética e para o qual Stanislávski tinha que encontrar um equivalente era, por exemplo, Memória Afetiva, que ele trocou para Memória Emocional.

Outra coisa importantíssima do Sistema Stanislávski era a Yoga, considerada “uma fonte mística” na União Soviética, ela ficou proibida. Em seu Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, fundado em 1912, Stanislávski começa a estudar e fazer a preparação de muitos exercícios de Yoga. Várias “técnicas” do Sistema, exercícios de concentração, de irradiação da energia – o ator que não irradia energia no palco não consegue se comunicar com a plateia – vem da Yoga. Muitos termos vêm da Yoga e foram autocensurados, porque a Yoga também era censurada pela União Soviética. Para Stanislávski, por exemplo, na preparação do ator muito importantes eram os exercícios de concentração e meditação, que foram mal vistos pela União Soviética.

Acontece que os principais livros sobre o Sistema, os três primeiros livros, saíram na União Soviética já censurados e com grandes cortes. É importante também dizer que apenas o livro *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*², que sai alguns meses após sua morte, Stanislávski conseguiu ler e revisar até o final. O segundo livro é publicado

em 1948, e, o terceiro em 1957. Nós russos conseguimos conhecer Stanislávski e o Sistema inteiro apenas a partir do final dos anos 1980, quando termina a censura soviética, e muitos manuscritos, anotações, diários e cadernos são liberados aos pesquisadores. Devido a isso, faz pouco tempo que saíram as obras completas de Stanislávski em russo, em que temos muitas coisas interessantes e inéditas que não chegaram a ser conhecidas nem no ocidente e nem na própria Rússia. O Sistema Stanislávski foi transmitido pelos seus discípulos e não pelos seus textos.

A história das traduções de Stanislávski em outras línguas é supertrágica, pois foram traduzidas do inglês. Stanislávski vendeu todos os direitos autorais a uma editora norte-americana, porque seu filho estava doente, e ele precisava muito de dinheiro. A partir daí, em 1930, todas as obras de Stanislávski poderiam ser traduzidas somente do inglês, e a tradutora e a editora cortaram vários pedaços das obras, editaram do seu jeito partes inteiras do Sistema. Diziam que estava muito complicado e os atores norte-americanos não iriam entender, e Stanislávski dava carta branca para fazer cortes e mudanças.

Portanto, é importante saber que até o final do século XX todas as publicações das obras de Stanislávski ou foram censuradas (na URSS) ou foram americanizadas nas traduções indiretas fora da URSS. Por isso, do final do século passado para cá, eu vejo esse interesse imenso de diferentes escolas teatrais no mundo inteiro em redescobrir, reler e reaprender Stanislávski. Em 2013, no Teatro de Arte de Moscou, foi realizado um grande congresso em ocasião dos 150 anos do nascimento de Stanislávski. O mais surpreendente é que chegaram muitos encenadores, atores, pedagogos teatrais do mundo inteiro e todos falavam como a aprendizagem do Sistema era importante em suas formações. Muitos russos nem imaginavam essa repercussão de Stanislávski no mundo inteiro.

O Método das Ações Físicas

Para terminar, eu queria falar apenas algumas palavras sobre o último período do trabalho de Stanislávski, que é muito pouco conhecido. É

quando ele funda, um pouco antes de morrer, o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, em 1935. Nesse Estúdio, nos seus últimos três anos de vida, ele experimenta muito, e eu vejo esse experimento como uma síntese de toda a busca do Sistema. A base desse experimento foi o Método das Ações Físicas ou, como o próprio Mestre o chamou, “um novo método de ensaios”. Stanislávski trabalha com os alunos de tal forma que, nos ensaios, nada seja decorado, nada seja fixado. Para que o ator, entrando no palco para atuar, cada vez criasse uma nova partitura do papel, cada vez a atuação fosse baseada na improvisação.

Ele fazia experiências completamente malucas com os alunos. Por exemplo, uma vez os alunos estavam preparando uma mostra de algumas cenas do primeiro ato de *As Três Irmãs*. Tudo estava preparado em uma sala, já estava separada uma grande e linda cadeira para Stanislávski, os atores estavam muito nervosos, já estavam marcadas todas as *mis en scènes*, onde estaria a mesa, o piano e etc. Stanislávski entra e, de repente, diz para mudarem tudo e comecem a improvisar.

Essa palavra improvisação é como uma virtuosidade, é necessário aprender muito bem a técnica, a base do Sistema para conseguir vivenciar a cena, o personagem. O ator nunca repete nada, ele cada vez improvisa, ou seja, cada vez vivencia de novo seu papel e, por isso, acontece a magia, o encanto. Quando o inconsciente do ator se abre, se vê a organicidade e não a repetição das mesmas cenas ensaiadas. Stanislávski dizia que as leis da criação são leis da natureza. O Sistema de Stanislávski é uma cultura inteira, e antes de mais nada, ela se dirige ao infinito aperfeiçoamento do ser humano, que significa para a arte o aperfeiçoamento do ator, a ampliação de sua experiência espiritual e emocional, o conhecimento do outro, seu parceiro, da outra personagem, como a si mesmo. O objetivo do Sistema não é apenas aperfeiçoamento do ator, mas o aperfeiçoamento do próprio ser humano.

Transcrição de Nathalia Gabriela, pré-edição de Kleber Danoli e edição final de Roberta Carbone. ■

1. Antonio Salieri (1750 – 1825) foi um compositor operístico italiano. A lenda sobre seu relacionamento com Wolfgang Amadeus Mozart, com quem conviveu em Viena, foi criada pela peça de teatro de Peter Shaffer, adaptada para o cinema sob direção de Milos Forman, com o título *Amadeus*. O filme, de 1984, retrata um Salieri invejoso do gênio de Mozart, ao mesmo tempo um profundo admirador de sua obra e possuidor de um grande talento musical.

2. O equivalente à versão em português de *A Preparação do Ator*, publicado no Brasil pela editora Civilização Brasileira.

Stanislávski e a dramaturgia contemporânea

POR AIMAR LABAKI

Aimar Labaki é dramaturgo, diretor, roteirista, curador e ensaísta. Autor, juntamente com Elena Vássina, da obra Stanislávski – Vida, Obra e Sistema, publicada pela Funarte em 2016, que traz, pela primeira vez no Brasil, os escritos do mestre russo em tradução direta do russo. Ele esteve presente em um dos encontros do Café Teatral organizado pela professora Marcia Azevedo e realizado pelo Macu no dia 31 de março de 2017. Segue abaixo parte de sua fala, transcrita e editada para esta publicação.

Os diferentes “Stanislávskis”

Eu propus uma conversa sobre Stanislávski e a dramaturgia contemporânea e, com isso, eu já me meti em um mato sem cachorro. Em primeiro lugar, quando nós falamos de Stanislávski, nós falamos na verdade de vários “Stanislávskis” diferentes. Nós conhecemos o Stanislávski no Brasil – e mesmo no resto do mundo – por segunda, terceira via e com muita dificuldade. Na própria Rússia, o pensamento dele só começou a ser conhecido por completo depois da Glasnost¹, depois de 1989, depois da queda da União Soviética, que foi quando começaram a publicar suas obras completas sem censura. Estão publicando agora o décimo segundo ou décimo terceiro volume e ainda está longe de acabar. Então, mesmo na Rússia, se alguém disser que conhece todo o Stanislávski está mentindo, porque estamos tendo acesso a esses escritos agora.

Stanislávski viveu parte de sua vida adulta sob a ditadura da União Soviética. Sua obra sofreu com isso, é claro. Alguns termos que ele usava em seus trabalhos tiveram que ser alterados, por causa da censura. Um exemplo concreto é quando ele dizia que *o trabalho do ator é dar corpo à vida do espírito*. A palavra *espírito* em uma ditadura comunista não tem muito trânsito, então ele não poderia falar em *espírito*. Ele também não poderia, por exemplo, dizer que os exercícios de respiração que ele usava eram criados a partir da Hatha-Yoga².

De qualquer maneira, bem ou mau, na Rússia, o que se lê são mesmo textos de Stanislávski – por mais censurados que sejam.

No resto do mundo, aconteceu assim: Stanislávski precisava de grana e fechou um contrato com um casal norte-americano para traduzir suas obras que, a rigor, ainda não tinham sido escritas. Começou com *Minha Vida na Arte*³, uma autobiografia que ele escreveu a toque de caixa. Saiu uma edição americana que ele odiava, e depois quando ele chegou à Rússia, passou mais dois anos escrevendo outra versão, com alguns capítulos diferentes, trechos e mesmo histórias diferentes. Essa versão nós já tivemos em português, numa tradução do Paulo Bezerra⁴, e o resto do mundo conhece a partir da versão americana.

Com os outros livros, a mesma coisa⁵. Ele

assinou um contrato firmando que todas as traduções para outras línguas deveriam ser feitas a partir das versões em inglês. E assim, nós conhecemos suas obras por meio de uma tradução na qual autorizou que mudassem certos termos para torná-la mais palatável não só à língua, mas à mentalidade norte-americana. Há momentos em que ele fala em Supertarefa ou Superobjetivo e tudo virou Superobjetivo. Só que Superobjetivo é uma coisa e Supertarefa é outra, mas essas nuances foram se perdendo.

Toda essa linha que nós por aqui chamamos de Sistema – método para os americanos – é calcada no início do trabalho de Stanislávski, em que havia muita ênfase no trabalho interior, um trabalho de preparação psicológica. Na continuação desse trabalho, ele foi se aproximando de outra ênfase do mesmo sistema, mais física, calcada nas relações entre os atores, nas relações em cena, do que na própria construção ou, principalmente, na leitura do texto.

Um exemplo concreto: no início, ele praticamente inventou o que nós chamamos de “leitura de mesa”. Nesse trabalho, dissecava-se o texto na mesa, tenta-se entendê-lo, depois se decora e o ensaiador marca. No final da vida, Stanislávski não dava nem o texto para os atores lerem, ele dava situações, dava o desenho das personagens. A partir disso, eles faziam improvisações que dariam, concretamente, informações de corpo, de mente, de relações sociais das personagens, e é justamente essas improvisações sobre as situações dramáticas que ele chama de *études*, que é a palavra francesa para “estudos”.

Sendo assim, é preciso que se defina de que Stanislávski estamos falando. Eu, particularmente, gostaria de falar deste Stanislávski da segunda

fase, desta última fase, em que ele não desdizia nada do que disse antes, mas dava ênfase às relações, às ações e à palavra como uma grande ação do texto. Na verdade, a palavra dramática só é dramática porque tem ação, senão ela é só palavra, só um diálogo literário.

O que é dramaturgia contemporânea?

Se alguém souber pode me contar, porque até hoje eu não consegui entender. Talvez seja porque nós chamamos de teatro fenômenos que também são muito diferentes entre si. Tem uma coisa que nós chamamos de teatro até hoje que é um teatro que parte da ideia do drama, o teatro escrito como um gênero literário. Assim como se escreve prosa e poesia, se escreve drama. Qual a diferença? A diferença principal é que a prosa se escreve para ser lida em voz baixa, em silêncio, em um tempo que é muito interior, que é muito nosso. A poesia, em geral, a lírica, tem uma característica que é o fato dela se completar com a fala, ela é feita para a fala. A lírica, de alguma maneira, ganha completude com a enunciação. O drama é escrito para o corpo do ator e só se completa com o corpo do ator. O drama não é escrito para ser falado, ou seja, ele é escrito para ser vivido. Essa é a diferença de se escrever para teatro e se escrever, por exemplo, algum romance, ou mesmo os chamados diálogos filosóficos, um gênero que não se usa muito mais, mas que existe. Esses diálogos existem desde Platão, mas eles não são escritos para serem lidos em voz alta nem para serem encenados – apesar de algumas pessoas os encenarem – e, em geral, são chatos exatamente por não terem a ação que o drama tem.

Assim, uma das definições para o que nós chamamos de teatro é: a arte que consiste em

1. Projeto implantado nos anos 1980 durante o processo de abertura política da União Soviética com o objetivo de ampliar a transparência governamental e a liberdade de expressão.

2. Linha da Yoga centrada no trabalho do corpo, diferente da Haja-Yoga mais voltada ao controle da mente.

3. Publicado em 1924 nos Estados Unidos, em inglês. A edição russa seria lançada em 1926.

4. A tradução de Paulo Bezerra, do original russo, foi lançada no Brasil pela Editora Civilização Brasileira em 1989.

5. Os livros a que Aimar se refere são: *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação de um Papel*, publicados no Brasil pela editora Civilização Brasileira.

colocar em cena um texto que foi escrito para ser posto em cena. Até meados do século XIX, até a década de 1880, o teatro era a arte ou a técnica de pegar um texto que foi escrito para o palco e colocá-lo no palco do modo mais fiel possível ao intento e à forma do que fora escrito. Mas, nesse momento, acontece uma mudança importante: surge a figura do diretor. Quando surge o diretor, o dono da bola deixa de ser o autor e passa a ser o encenador, que, em um primeiro momento, ainda está muito ligado a essa noção de teatro enquanto a arte de colocar em cena o texto escrito para a cena.

O que se vê são interpretações diferentes do mesmo drama. O meu *Hamlet* é psicanalítico, eu monto um *Hamlet* e todos os elementos da cena com esse viés. E essa é a segunda mudança substancial. Até então se falava o texto, se representava o texto, mas todos os elementos da cena que não fossem a palavra e o ator eram apenas molduras e informavam, eventualmente, onde se estava. Quando acontece essa mudança, tudo que está em cena passa a ser elemento de linguagem. Isso acontece por causa da luz elétrica, em um primeiro momento. Até então se usava a luz só para que as pessoas pudessem enxergar o ator ou se fazia teatro ao ar livre para poder usar a luz do sol. Depois desse momento, quando se tem a luz elétrica, pode-se ter a luz e, principalmente, pode-se ter o que não se podia antes, a escuridão, que é o correspondente, em relação à visão, ao que o silêncio é para a fala. E quando se escreve, mais importante do que escolher as palavras é o silêncio, porque o silêncio dá o ponto de fuga, o silêncio dirige o ouvido, a voz.

O cenário, a luz, a forma são usados para direcionar o olhar da plateia para a leitura que o encenador faz do texto. Com as vanguardas do início do século XX, temos uma mudança que é mais estrutural ainda, o teatro vai deixar de ser a arte de se escrever para se encenar

e vai passar a ser a arte de se encenar e ponto. Não necessariamente textos que foram escritos para serem encenados, pois se tem desde a improvisação até o *agitprop*, que surge na Revolução Russa e significa fazer encenações cuja função é chamar o povo para a luta, para o trabalho revolucionário, usando poemas, textos de propaganda, textos de retórica. Esse teatro não se propõe necessariamente a contar uma história e usar todo o material cênico para isso e em função da estrutura dramática; o que não significa que não tenha estrutura dramática.

A hibridização do teatro

Depois dessa ruptura, começa haver a fusão do teatro. Esse teatro que não precisa mais ter como base um texto escrito começa a se hibridar com outras áreas. A maior hibridização, a partir dos anos 1960, é com as artes plásticas, a partir do fenômeno da *performance*. A *performance* surge antes nas artes visuais, mas começa a se espalhar até chegar, por exemplo, à obra de um Bob Wilson, que cria quadros vivos. Ele é um artista plástico, um pintor e não um diretor de teatro, porque ele organiza aquilo de tal maneira que se torna uma instalação ao contrário. A pessoa entra em uma instalação de artes visuais e usufrui daquilo no seu tempo e espaço, a partir das suas possibilidades ou das suas escolhas de fruição. No caso de Bob Wilson, ele faz o contrário: o espectador senta-se na cadeira, e ele vai mostrando o quadro no tempo dele. As coisas vão acontecendo no tempo dele e o tempo é um fator extremamente essencial na sua escrita cênica. Seu primeiro espetáculo a vir para o Brasil⁶, que revolucionou a nossa cena e se vê até hoje as pessoas dialogando com ele, foi em 1974, no meio da ditadura, trazido pela Ruth

Escobar e com duração de doze horas. Nessas doze horas, tem um ator que leva sete horas para atravessar o palco, enquanto acontecem outras coisas em outros tempos. A intersecção desses tempos e sua manipulação, além da criação de espaços com os recursos de luz, suscitam no espectador estados mentais alterados. Isso é uma dramaturgia, isso é escrever para teatro também, só que não é escrever com palavras, mas escrever com a luz ou com o tempo, é esculpir o tempo mais do que o som e a palavra. Nesse sentido, esse teatro é muito parecido com o audiovisual, onde, a rigor, os elementos básicos que se tem para escrever são som e luz, e o ator é apenas mais um elemento que produz imagens e sons; ele não é um necessariamente central, como no teatro dramático.

Não vai nisso um julgamento de valor. O que estou dizendo é que estamos falando de teatros tão distintos que é preciso chegar a eles com instrumentos diferentes. Isso vale para quem escreve, para quem dirige, isso não necessariamente vale para quem é ator, porque o ator, a rigor, tem seu corpo, voz e mente, não tem outro instrumento. Há necessidades do ofício do ator que são inerentes a esse ofício, independentemente do tipo de teatro que se faça. E, nesse sentido, Stanislávski é fundamental. Stanislávski vai fornecer as ferramentas para que o ator se descubra, se prepare, treine e para que depois faça outro tipo de eleição, quer dizer, que escolha o que quer fazer. Stanislávski vai dizer que a coisa mais preciosa da arte é o ser humano, a coisa mais importante do palco é o ator. Só que, ao mesmo tempo, o ator como indivíduo interessa muito pouco, o ator interessa, principalmente, como um canal para aquilo que há de comum entre todos os seres humanos. Por isso interessa muito mais o espírito do que o corpo, só que sem o seu corpo, jamais se terá espírito em cena.

O que ele está nos dizendo é que não dá

para fugirmos do corpo, que é preciso sempre ter o corpo em mente, o corpo presente na equação, mas se ficarmos apenas no corpo, não vamos realizar aquilo que como seres humanos podemos realizar. E o que ele vai nos dar é uma série de instrumentos para tentarmos acionar o inconsciente, para que ele trabalhe a nosso favor e não contra nós. Basicamente, esse é o trabalho de Stanislávski. Fazer-nos trabalhar com a imaginação, com a concentração, com a atenção, com a observação, com a capacidade de utilizar os dados de forma criativa, mas ao mesmo tempo, fiel às nossas opções intelectuais. Para isso, precisamos ter um instrumento, o corpo e a voz, mas não o corpo ou a voz que gostaríamos de ter, e sim o corpo e a voz que temos, pois é com eles que teremos de nos haver.

Mas o que é escrever para a cena hoje?

Escrever para a cena hoje significa várias coisas diferentes. Em primeiro lugar, eu não vou dizer o que é a dramaturgia contemporânea, porque a dramaturgia contemporânea, olhada pelo retrovisor, continua aquela literatura de escrita poética feita para ser vivida pelo corpo de um ator. Também existe a escrita que é feita coletivamente, partindo de outro ponto de vista que não é o inconsciente – apesar de que o inconsciente está sempre presente – que é o de tentar colocar em cena uma visão de mundo que se constrói coletivamente. Uma grande parte do teatro de esquerda tem uma leitura da realidade a partir de certos princípios, em geral marxistas. Tem uma série de matrizes de pensamento que você localiza com muita facilidade e vai coletivamente, em sala de ensaio, construir ou não uma narrativa. Em geral, não se tem personagens, mas tipos, cuja função é ilustrar esse pensamento e construir a ação a partir dele. É um teatro que não quer emocionar, mas quer te fazer pensar e partir para a ação.

6. Trata-se de *Time and Life of Joseph Stalin* alterado para *Time and Life of David Clark* por determinação da censura e apresentado no 1º Festival Internacional de Teatro, organizado por Ruth Escobar em São Paulo.

Existe outro teatro, outra escrita que não é coletiva, mas feita dentro de um coletivo. É o que acontece, por exemplo, com o melhor grupo de teatro brasileiro dos últimos vinte anos, que se chama Teatro da Vertigem, dirigido pelo Antônio Araújo. Ele desenvolve um processo em que todos palpitam no trabalho de todos, só que cada um é responsável pela finalização do trabalho relativo à função que desempenha dentro do grupo. E há uma coisa muito interessante pela qual eles optam: trabalhar com não dramaturgos. No primeiro trabalho deles, quem fez a dramaturgia foi o Sérgio de Carvalho, que depois se tornou dramaturgo e diretor da Companhia do Latão, mas que naquele momento ainda não era um dramaturgo. No segundo, eles trabalharam com um grande dramaturgo e, não por acaso, é de longe o melhor espetáculo deles, *O Livro de Jó*, escrito por Luís Alberto de Abreu, o maior dramaturgo brasileiro vivo hoje, ou seja, eles escolheram um dramaturgo para estudar. Depois, eles foram trabalhar com Joca Terron, que é romancista, também o Bernardo Carvalho. O Bernardo talvez seja o melhor romancista da minha geração, e conhece bastante teatro, mas o teatro francês, que é aquela coisa verborrágica – esse sim é um ramo da literatura. A escolha por não dramaturgos tem muito a ver com a vontade de que o texto seja apenas um elemento a mais e não esteja na estrutura. A estrutura é dada muito mais pelo coletivo do que por essa pessoa que escreve, no entanto, essa pessoa está fazendo dramaturgia, é um dramaturgo contemporâneo.

Quer seja por esta ou aquela maneira de trabalhar, se o que se pretende é escrever para teatro, provavelmente se vai fazer todas as formas, porque se vai querer ser montado. A única forma de se crescer como dramaturgo é sendo montado, em atrito com a plateia, em atrito com os outros colegas. Algumas pessoas não têm vocação para

o trabalho coletivo. Eu, por exemplo, não tenho. Seja de um jeito ou de outro, a sua ferramenta principal é a palavra. Você está escrevendo para o corpo do ator, para ser encenado, mas você está escrevendo com palavras. Não tem outro alfabeto, não tem outro jeito, é sujeito, predicado e complemento; ou se maneja a sua língua ou se inventa outra história, mas tem que saber o que se está fazendo.

Stanislávski tem muito para nos ensinar

A rigor, Stanislávski estava buscando um estado de criação permanente, um estado criativo, o melhor estado criativo possível para o ator. Ele trabalhava com relaxamento, respiração, imaginação, concentração, foco de atenção, Superobjetivo e com uma tarefa depois da outra, e é assim que se constrói. Ora, se é assim para o ator, tem que ter sido assim também, em alguma instância, para quem escreve. Não me pergunte em que medida é consciente e em que medida é inconsciente, mas com certeza o autor, de alguma maneira, constrói suas personagens desse jeito. Por isso, eu também preciso de uma maneira diferente, por não ser ator, de conseguir entender uma personagem. Um erro primário de todos que começam a escrever para teatro, por exemplo, fazer as pessoas falarem todas do mesmo jeito. Na verdade, todos falam por meio do dramaturgo e todos soam como o dramaturgo. Às vezes se põe uma gíria aqui, uma coisa ali, para poder dizer que se tem uma nuance, mas não tem.

O dramaturgo é quem consegue, assim como o ator, entrar na alma do outro, falar como o outro. E falar, nesse sentido, não quer dizer mimetizar a fala do outro, mas significa agir como o outro. Teatro é a arte das ações humanas! Quer seja esse teatro construído em cena, quer seja construído por palavras, o que se tem em cena são ações humanas. Uma cena deve ser construída a partir

de ações, de uma ação dramática, que é uma ação que parte de um desejo da personagem que encontra uma contraposição de alguma ordem no exterior dela e faz com que esse desejo seja obrigado a se desviar. É o caminho do desejo até sua satisfação ou até a compreensão que não será satisfeito, esse é o caminho tanto da personagem escrita, quanto da personagem vivida. De certa forma, eu posso dizer que comecei a ler Stanislávski agora, quando nós fizemos o livro *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema*. Comecei a ler e a ver que tinha um caminho para escrever. Por exemplo, imaginação serve para escrever, concentração serve para escrever. O desejo de Stanislávski em transmitir para os atores um estado de criação, também vale para quem está escrevendo. Eu tenho que achar uma maneira de, com os meus recursos intelectuais ou emocionais, conseguir entrar em um estado em que eu consiga criar as melhores condições para essas personagens se manifestarem.

Ainda que não se esteja trabalhando com uma estrutura dramática, em alguma medida, o ator precisa de organicidade no que está fazendo, inclusive, para lhe dar conforto emocional para fazer aquilo. Para isso, nós precisamos construir uma partitura, que não é o equivalente a um texto, mas que tem alguma relação com ele; uma partitura de emoções que corre paralela aos textos que estão sendo ditos e dá suporte emocional e intelectual para o ator. Há outras experiências em que esse choque entre o dramático e o não dramático acontece e, em geral, ele é mais bem-sucedido na proporção em que o diretor entende o fator humano. Quanto mais se tem um diretor que sonhou com uma coisa e quer ver aquilo reproduzido, mais infeliz se vai ser e ele também. No teatro, não se pensa no dia da estreia, mas em dois anos de temporada. Caso seja um processo e um processo em longo prazo, o espetáculo tem

que ser pensado assim. Ele não pode ser pensado para ter um resultado estético, o resultado estético é o processo, é a implementação de um processo criativo que sobreviva a várias temporadas.

Se nós fazemos teatro, estamos trabalhando com gente e é disso que o Stanislávski fala. Stanislávski diz: “Você tem que se conhecer e você tem que conhecer o outro, não tem que achar que você vai ter uma relação com o outro que é meramente formal, porque ela não é.” Você tem que ter uma relação que seja o mais franca possível e que você possa se doar na medida em que a outra pessoa se doa, para conseguir estabelecer uma relação de trabalho que seja permanente, em que os afetos se construam junto com o corpo. Você tem uma construção, tem um fluxo de afetos, e Stanislávski fala muito disso. Quando ele fala que *o teatro é colocar em cena a vida do espírito*, você não precisa ser religioso para acreditar nisso; no lugar do espírito, você pode pensar no simbólico. O homem é um animal que tem o simbólico, e essa é a única diferença nossa para os outros animais, nós temos uma dimensão que é simbólica. O teatro, em certa medida, talvez seja a mais fascinante das artes. O teatro é a arte em que essa dualidade humana está presente o tempo inteiro, porque se tem o corpo e o espírito, o simbólico, e é dessa simbiose que é construída a cena. Nesse quadro, Stanislávski é uma referência absolutamente insubstituível, eu diria. E se você tiver que gastar seu tempo de formação com alguma coisa, o faça estudando Stanislávski, nem que seja para jogar fora depois e fazer *clown* na rua. Vai te servir para isso também, eu tenho certeza!

Transcrição de Nathalia Gabriela, pré-edição de Kleber Danoli e edição final de Roberta Carbone. ■

A Minha, a Sua, a Nossa Pesquisa: A Vontade Criadora – Reflexões e Descobertas da obra *A Ponte*, de Lucienne Guedes

POR ANDRÉ HAIDAMUS¹

Registro da fala de Lucienne Guedes-Fahrer, autora da obra A Ponte, no encontro com os alunos do PA2 da unidade Marechal (semana – tarde). O evento foi uma das ações fundamentais do coletivo de atores em formação, na pesquisa do tema A Vontade Criadora, que culminou na criação cênica da obra A Ponte, apresentada na 86ª Mostra de Teatro do Macu.

A possibilidade de contato real com a autora proporcionou, além da aproximação e aprofundamento de questões da obra em si, reflexões sobre o ofício do ator e do dramaturgo e as demandas do nosso tempo. Em um clima descontraído e acolhedor, a autora partilhou com generosidade momentos marcantes de sua trajetória artística e experiência humana. O encontro foi mediado pela professora Simone Shuba no diálogo com o grupo de alunos e colaboradores do processo criativo.

Lucienne Guedes-Fahrer nasceu em São Paulo, em 1968, e estudou dança, música e teatro na ECA/USP. É mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e atriz fundadora do Teatro da Vertigem. Começou como bailarina e hoje é atriz, dramaturga, diretora e professora/pedagoga. Colaboradora de vários grupos de teatro de São Paulo, seus últimos espetáculos foram: Memórias Impressas (2016), dirigido por Claudia Schapira com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; A Última Palavra É a Penúltima 2.0 (2014), intervenção site específico² com o Teatro da Vertigem; e Banda Hamlet (2012), um agrupamento de artistas de vários grupos de São Paulo em forma de banda.

O começo...

“... às vezes ter experiência não é o suficiente para subir a escada”.

Eu tenho uma história interessante para contar de que me lembrei faz pouco tempo. Certa vez, a Pina Bausch³ veio ao Brasil, eu era bailarina e queria muito trabalhar com ela. Quando ela veio aqui, fez uma audição para selecionar bailarinos. Ali naquele palco, eu fui fazer a audição, tinha muita gente. Ela começou a audição com uma barra de clássico. A cada parte da audição as pessoas iam sendo dispensadas. No final, ficamos eu e mais dois bailarinos. Eu me senti muito feliz. Ela se aproximou e disse: nós gostamos muito do seu trabalho, mas precisamos de uma pessoa com experiência de vida e você não tem. Fiquei brava, peguei minhas coisas e fui para o vestiário. Uma pessoa se aproximou, me chamou pelo ombro e disse: meu nome é Antônio, estou formando um grupo na ECA e quero saber se você quer participar (era o Antônio Araújo). Eu dei meu endereço e depois de uns dias eu recebi um telegrama. Depois de uns seis meses desse encontro nasceu o Teatro da Vertigem⁴. Eu assisti esses dias ao filme da Pina e me lembrei desse momento. Isso me fez lembrar: hoje eu tenho experiência e vocês ainda não. Mas às vezes ter experiência não é o suficiente para subir a escada. Hoje o trabalho com a dramaturgia é muito importante para mim, tanto quanto fazer parte de uma companhia. Hoje eu entendo a “tal” da experiência. E a peça que vocês têm na mão,

tem um tanto dessas experiências. Que vire algo que esteticamente possa existir no mundo e não só como memória.

Ser dramaturga...

“Para mim a dramaturgia é uma possibilidade de cena que pode vir a existir.”

Nós começamos o Teatro da Vertigem com o Antonio Araújo em uma pesquisa da mecânica clássica aplicada à expressão do ator. Se apropriar da lei da física para fazer os movimentos (velocidade, peso etc.). Depois de uns seis meses começaram a cogitar a possibilidade de criar uma peça com esse material. Então entrou outra pesquisa, a metafísica. Aquilo que nós estudávamos com a queda do corpo virou também a queda do Homem (do Anjo do Paraíso).

Era muito interessante. O Matheus Nachtergaele⁵ não estava desde o começo e, quando ele chegou, não tinha como estar no mesmo “lugar” da pesquisa. Então, consideramos que ele fizesse uma personagem que estivesse alheia, era o Anjo Caído. Hoje todos pensam que ele era o protagonista, mas na verdade ele não era – ele era uma personagem que costurava a dramaturgia. Nós não queríamos saber de teatro da coletividade, nos interessava a pesquisa. Qualquer um era capaz de dar uma entrevista,

1. Professor do Teatro Escola Macunaíma e integra a Companhia dos Viajantes.

2. Conceito tem origem na década de 1960 e remonta às experiências de intervenção em espaços naturais ou urbanos. São obras que configuram uma situação espacial específica, levando em conta as características do local.

3. (1940-2009) foi uma coreógrafa, dançarina, pedagogo e diretora alemã.

4. Companhia teatral brasileira fundada em 1991 como um projeto experimental de pesquisa de linguagem, dirigida por Antônio Araújo.

5. Ator paulistano formado pela Escola de Arte Dramática da USP trabalhou com o diretor Antunes Filho e participou de novelas e minisséries, além de filmes, como o *Auto da Compadecida*, com direção de Guel Arraes.

todos estavam aptos a falar de tudo sobre a pesquisa. Quando nos demos conta, tínhamos um trabalho colaborativo, mas não tinha esse nome. Todo mundo contribuiu muito. E na sequência veio *O Livro de Jó*⁶. Isso tudo nos aproximou de uma ideia do ator dramaturgista.

O Antônio Araújo também trabalhava muito como a Pina. A partir de perguntas e a partir desse repertório pessoal nascia algo. O que você trás como pensamento? Fui me interessando tanto e, quando chegou a *Apocalipse 1.11*, eu estava grávida e não entrei como atriz. Eu queria muito participar do processo, então o Antonio Araújo me chamou para trabalhar como dramaturgista. Uma figura fundamental, que transita entre a teoria e a prática, pelo processo criativo. Achei tudo muito interessante e resolvi estudar dramaturgia. Claro que o trabalho colaborativo está na minha veia. Essa peça que vocês estão estudando é uma das poucas que eu fiz sozinha. Hoje eu tenho mais peças escritas do que peças feitas, então eu posso dizer que sou uma dramaturga que é atriz. Para mim, a dramaturgia é uma possibilidade de cena que pode vir a existir. Eu gosto muito de escrever, mas descobri que ser dramaturgo não é ser escritor.

Nesse lugar onde eu comecei era muito difícil. Não tinha nada na nossa herança, uma memória do TBC muito distante. O período da ditadura destruiu os grupos. Tivemos que nos virar e fazer como sabíamos. As referências eram distantes. Hoje vocês têm cursos de dramaturgia maravilhosos: a SP Escola de Teatro, a Casa das Rosas. Muitos lugares. É diferente, hoje existem as referências. Na nossa época era na raça. Hoje tem muita gente joia, um bom curso com um bom professor é uma boa para quem quer se arriscar como futuro dramaturgo ou dramaturga.

6. Espetáculo de 1995 que dá continuidade à trilogia bíblica iniciada com *Paraíso Perdido* (1992) e é seguido por *Apocalipse 1.11* (2000), todos dirigidos por Antônio Araújo no Teatro da Vertigem. Respectivamente, esses espetáculos contaram com dramaturgia de Sérgio de Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Fernando Bonassi, criada em processo colaborativo juntamente com os atores e a direção.



O professor André Haidamus com o grupo de alunos do Teatro

Escola Macunaíma, e Lucienne Guedes no centro.

A Ponte, uma peça escrita para os jovens

“O desejo é o que move a vida... O teatro nos dá a chance de sermos melhores.”

Eu pensei muito antes de aceitar o convite do Projeto Conexões⁷. É muito fácil, na sua experiência, escrever o que os jovens precisam, educar essas pessoas como se eles precisassem do seu conselho. Eu só aceitei o convite quando

7. Uma iniciativa do British Council e do National Theatre de Londres, é um projeto que incentiva o teatro feito por jovens e para jovens como ferramenta para a formação humana e cultural, fomentando, por intermédio do trabalho em equipe, a criação de uma nova dramaturgia.

eu entendi que eu tinha que fazer um negócio que me interessava e que eu não sabia. Eu tinha uma notícia de jornal que guardei há muito tempo sobre uma ponte na china em que aconteciam muitos suicídios. Um chinês, muito incomodado com esses acontecimentos trágicos, ficava ao lado da ponte para ver se alguém se posicionava e impedir que a pessoa se suicidasse. E ele conseguiu muitas vezes. Achei muito interessante ele achar algo que o movesse e que o levou a viver para isso. Quando eu achei a notícia, uma linha dramática surgiu no meu pensamento e eu aceitei o convite para escrever a peça para o Projeto Conexões.

Uma vez fiz uma oficina com o Vassiliev⁸ e ele disse: “Quando um ator deve parar de fazer aquela peça? Um ator deve parar quando ele passar aquelas questões.” Nós fazemos teatro a partir do que não sabemos, do que não temos resposta. Claro, tenho um moleque de dezesseis e uma menina de 21 anos, e eles foram minhas cobaias, me deram devolutivas muito diferentes. E eu vi que a peça tinha espaço para a imaginação de vocês, jovens.

A Ponte é uma peça que fala sobre desejos. O desejo é o que move a vida. Eu sei que é chato querer tanto e não ter, mas é o desejo que impulsiona as coisas. Tem um jogo chamado *I Ching*⁹, esse jogo é um oráculo, você joga as varetas e pensa em uma pergunta, o oráculo te dá uma resposta que você olha no livro. Tem um segredo que é: se você faz uma boa pergunta, a resposta já está dada. Quando você consegue fazer a pergunta, você não precisa saber a resposta. As respostas se abrem. Usei isso na peça porque me ajuda a entender o que eu quero fazer, e isso já está dado pela minha pergunta.

Saber as respostas para as minhas perguntas não significa que eu saiba fazer e realizar o que desejo. No momento em que eu sei o que tenho que fazer, eu tenho que fazer. Quando eu consigo nomear o desejo, eu sei o que precisa ser feito. Mas eu preciso ter coragem, preciso fazer. Eu tenho consciência e tenho que fazer. Dentro de *A Ponte*, residem tantas outras peças que poderiam começar a partir disso, cada desejo traz um novo conflito.

A personagem Íris (a flor) é a que mais me afeta, que ama, que espera. Aquela pessoa-função, condenada a fazer aquilo – ouvir e responder aos

8. Um dos principais encenadores da Rússia nos últimos vinte anos, o diretor de teatro Anatoli Vassiliev alcançou projeção internacional por meio de seu trabalho como pedagogo e pesquisador da linguagem de Stanislávski. Em meados da década de 1980, Vassiliev foi o responsável pela criação da Escola de Arte Dramática em Moscou, um espaço laboratorial de renovação e pesquisa da cena e da pedagogia teatral.

9. *I Ching* Ou *Livro das Mutações* é um texto clássico chinês composto por várias camadas sobrepostas ao longo do tempo. É um dos mais antigos textos chineses que chegaram até nossos dias.

desejos dos outros, que só vai se libertar quando alguém desejar o que ela deseja.

Na primeira leitura que fizeram de *A Ponte*, disseram: “Que texto feminino, né?” Eu fiquei brava. Quando o homem escreve é a humanidade, quando a mulher escreve é sempre sobre si mesma? Não. Fiquei brava e pensei: “Só porque sou mulher?” Eu existo lá no texto do começo ao fim, mas querendo ser representante da humanidade.

O que me move para estar onde estou

Eu nunca tive o momento de decidir fazer teatro, nunca perguntei, mas nunca deixei de fazer e nunca tive dúvida. Eu acho que estou nessa vida para fazer isso. Não sei se faço bem ou não, mas estou fazendo e é isso.

Quando eu fazia faculdade, eu olhava os professores e pensava: “Eu não quero ser assim de jeito nenhum. Eu não posso deixar isso acontecer comigo.” Eram dois professores muito ressentidos. Não estou dizendo que é fácil, mas eu sempre tive e tenho medo de ser uma figura que, ao invés de se mover, acaba com os sonhos de quem encontra.

O que me move é fugir desse sentimento. Eu tenho pavor de me tornar uma pessoa ressentida. Não é um caminho fácil, o que me move é fugir do ressentimento e mover os outros. Eu fico muito feliz quando eu movo as pessoas, porque eu me movo junto. Se quiserem ler um dia o livro *O Ressentimento*, da Maria Rita Kehl, ela fala da estética do ressentimento. No momento em que se reconhece, se deixa de ser vítima e se torna agente.

Imaginação e Mágico Se

“... deixe o personagem existir sem julgar”.

Muitas vezes, quando estou atuando, o Mágico Se me alimenta muito. Eu gosto de certa parte, mas aquilo não se relaciona comigo. Então, como eu me aproximo desse material? E se fosse eu? E se fosse comigo? Isso me ajuda a não julgar, se eu partir de algo que é importante. Tenho que buscar o meu interesse e parar de julgar o texto. Tenho que encontrar o meu “se” naquela obra. A condução do processo vai falar mais sobre isso.

Há pouco tempo atrás, comprei um livro de contos chamado *A Mulher Desiludida*, de Simone de Beauvoir. Eu li o primeiro conto, o segundo, terceiro e pensei: “Ela não vai criticar essas mulheres que se sujeitam?” E ela não criticou. O efeito estava em mim, ela não julgou aquelas mulheres, ela deu o direito delas existirem. Se a Simone de Beauvoir não julgou essas mulheres, eu fui julgar. Eu entendi um princípio da escrita na dramaturgia: deixa ela lá, deixe a personagem existir sem julgá-la. Tem uma hora que conseguimos entrar em modo de escrita, quando eu escrevo o que estou ouvindo. Tem aí muito trabalho de imaginação.

Deixo para vocês, jovens artistas em formação...

“Façam suas escolhas e banquem suas escolhas.”

Estou dirigindo uma peça chamada *Cavalos*. Eu dirigi um espetáculo desses atores na Escola Célia Helena, eles saíram de lá e formaram um grupo. Tivemos que rever todo o trabalho, toda a dramaturgia em um processo colaborativo. Eu propus como referência a obra *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato, que fala sobre São Paulo em pequenos contos. Eles montaram o grupo Cia. 08 e conseguiram produzir, eles têm força de

produção.

Uma menina muito forte no grupo me ligou dizendo que não estaria em todas as apresentações por outro trabalho. Na hora eu fiquei brava, mas pensei: “Eu ainda sou professora dessa atriz, eu estou em um momento de transição.” E disse para ela: “Que lindo que você está também em outros trabalhos! Então escolha: você vai ou fica? Não vou te substituir.” Como pedagoga, eu precisei dizer: “É preciso fazer uma escolha.” Particularmente, eu acho que temos que fazer com que do lugar que estamos venha o dinheiro. Façam suas escolhas e banquem suas escolhas.

Temos duas histórias da Cabala¹⁰ cheias de dialética. A Cabala é uma sabedoria judaica maravilhosa. Duas histórias as quais eu conheço se relacionam com o que falamos. Um rabino muito sábio estava em uma estação de trem para Odessa. Ele estava parado na fila para comprar a passagem. Chegou um estudante e disse: “O que o senhor está fazendo em pé na fila? Sente-se e descansa, eu pego a passagem para o senhor.” Ele comprou a passagem e disse para o rabino: “Aqui está.” O rabino agradeceu. E o aluno disse: “O senhor não vai me dar o dinheiro?” O rabino respondeu: “Eu não tenho dinheiro, por isso eu estava na fila.”

Se você não tem, vá para a fila. Vá para fila, alguma coisa vai acontecer. Deus mandou você para mim na fila, ele vai mandar alguém para você. É preciso estar na fila para que isso aconteça. Tem mais uma: outro rabino sábio estava andando por Nova Iorque e viu um ladrão roubar a bolsa de uma mulher e também viu a polícia prender o assaltante. O rabino disse que faria uma boa ação, pagou a fiança dele para dar chance ao ladrão de

ser uma pessoa melhor. O ladrão falou para ele: “Muito obrigado, hoje não deu certo (o assalto), mas amanhã dará.”

Se o ladrão pensou isso sobre um crime, nós que somos de bem nos abatemos quando algo não dá certo. Devemos usar a filosofia do ladrão, se ele confia que amanhã o crime dará certo, por que nós não fazemos isso? Se o ensaio hoje não deu, amanhã dará.

Receber, ouvir, falar e se encantar. Esses são os verbos condutores do encontro com Lucienne Guedes, que gentilmente se dispôs a estar de coração aberto com nosso grupo de alunos em um bate-papo que nos alimentou tanto para o processo de criação da peça A Ponte quanto para a nossa pesquisa sobre A Vontade Criadora. O encontro ficou em nós, refletido por todo o semestre em um aprendizado que se deu na vivência, postura e posicionamento ético e apaixonante do grupo frente às dificuldades do processo de criar e na experiência de apresentar estando sempre abertos às mudanças e ressignificação do material criativo.

Depoimento do aluno Cristhian Cavalcanti Jr., participante do encontro e integrante de uma turma de PA3 do Teatro Escola Macunaíma:

O encontro com a autora da peça escolhida para nossa montagem plantou muitas sementes, que agora serão cultivadas em nossa jornada no teatro e na vida. Cada palavra que saía da boca de Lucienne me remetia a algum ponto do nosso processo ou a qualquer pensamento que tive durante ele. No final do encontro, me senti completamente próximo dela e com uma vontade latejante de montar esse texto. ■

10. Escola de pensamento espiritual que tenta decifrar o conteúdo da *Torá* (os primeiros cinco livros do Antigo Testamento da Bíblia, denominado Pentateuco pelos cristãos), acreditando que os segredos do universo foram revelados por Deus, de forma codificada, naqueles livros.

Manifesto Prometeu em Blumenau

Seis fragmentos de pensamento sobre a experiência no FITUB - Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau

Fragmento 01: A importância do questionamento para o processo de aprendizagem

POR FELIPE ROCHA - PROFESSOR

Em 25 de junho de 2016, estreávamos *Manifesto Prometeu* no Teatro Escola Macunaíma. O trabalho é resultado de uma profunda pesquisa dos alunos do PA4A do sábado de manhã, a partir da tragédia grega *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, e do estudo das ocupações das escolas de São Paulo pelo movimento dos estudantes secundaristas.

No início desse ano, recebemos a notícia de que *Manifesto Prometeu* havia sido selecionado para participar do 30º FITUB - Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau. Levar adiante um trabalho pelo qual temos tanto carinho nos deixou muito emocionados e, após a retomada dos ensaios e toda a produção necessária para viajar com um trabalho, entre os dias 06 e 13 de julho, nós vivemos juntos essa experiência linda e transformadora. Escrever sobre o vivido me parece um ato difícil, pois a vida carrega nuances que as palavras ainda não aprenderam. O que se segue aqui é uma tentativa de levantar questões e apontamentos sobre a relação entre teatro e aprendizagem. É um breve respiro pedagógico e apaixonado, que busca compreender: o que significa estudar teatro hoje? Essa foi uma pergunta que me veio constantemente ao longo de todo o Festival, tanto em nossas apresentações quanto assistindo às outras peças e debates. Afinal de contas, o que estamos ensinando quando ensinamos teatro? E o que estamos

buscando quando fazemos teatro? Essas eram interrogações que me vinham a todo o momento ao longo dos dias em que estive com os alunos do *Manifesto Prometeu* em Blumenau.

Ao longo do Festival, nós fizemos quatro apresentações. Nos dias 07 e 08, nos apresentamos no Galpão de Arquitetura e Urbanismo da FURB - Universidade Regional de Blumenau. Uma primeira apresentação no dia 07 para estudantes de Blumenau e duas apresentações no dia 08 abertas ao público da cidade e aos integrantes do Festival. E no dia 10, apresentamos na quadra da Escola Conselheiro Mafra, para os alunos da rede pública. Além disso, no dia 09, houve um debate aberto ao público no Teatro Carlos Gomes sobre a peça, que foi conduzido pelos comentaristas Paulo Celestino e Lígia Tourinho.

Assim como no processo de *Prometeu*, no qual as cenas eram criadas a partir de questões, gostaria que aqui a leitura não fosse um espaço de respostas prontas, mas uma tentativa de levantar possibilidades de entender caminhos para as perguntas já colocadas acima. Ao longo do Festival, assistindo às obras criadas em diversas universidades e escolas técnicas do Brasil e de outros países da América Latina, me pareceu que muitas vezes o ensino de teatro se torna uma aprendizagem de técnica vazia. Como aliar a aprendizagem técnica da arte à do ator com um processo de formação humana que busque um teatro que aja sobre seu tempo, em seu universo sensível? Essa tem sido uma questão que venho pesquisando há alguns anos e que, sem dúvida nenhuma, o processo de *Manifesto Prometeu* me deu muitas respostas. Finalizo aqui minha participação para que venham as palavras dos alunos e dos comentaristas. E apenas deixo aqui meu amor e agradecimento a todos esses jovens artistas e ao assistente Ametonyo

Silva. Eu aprendi muito com todos e acho que num real processo de aprendizagem, todos nós nos transformamos. Somos todos Prometeu! Queimem e se transformem.

Fragmento 02: Ser Prometeu é levar o conhecimento adiante

POR LETICIA PAIVA - ATRIZ

Sobre o processo:

O mito de Prometeu é, em síntese, a história de um titã que paga por um crime que cometeu. E qual foi o crime? Prometeu deu o fogo aos mortais. O fogo, no mito grego, representa o conhecimento, a sabedoria, a capacidade de pensar. Então, Prometeu foi acorrentado, e toda noite um abutre vem e come seu fígado, que é restituído a cada dia, para que o ciclo se reinicie.

Manifesto Prometeu foi em processo inovador, que, além de trazer o mito grego de Prometeu, relaciona-se também com os movimentos secundaristas de 2016.

Os movimentos secundaristas referem-se ao ensino médio e fundamental 2 e são reivindicações dos estudantes por melhores condições de acesso ao conhecimento, fazendo assim, assembleias, organizando suas ocupações, na forma de um movimento legítimo.

Além disso, na peça *Prometeu*, traz-se a questão da mulher na sociedade em que estamos vivendo. O que toca muitos dos espectadores, principalmente o público feminino. Esse fragmento da peça, relaciona-se à Io, que, na mitologia grega, recusou ficar com Zeus (ou Júpiter) e é condenada a viver correndo, fugindo.

Um mundo onde as mulheres continuam

correndo, como Io, que corre de um inseto que a persegue e a fura com um ferrão, só porque ela não quis ceder ao desejo de Zeus, só porque ela não quis ficar com ele. Por isso é condenada a correr: "Eu corro porque um homem não aceitou o meu não."

Sobre o Festival:

O grupo Prometeu foi selecionado a participar do FITUB - Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, o que os deu a oportunidade de contar um pouco essa história, de passar o fogo adiante.

Lá em Blumenau, ficamos dentro da universidade FURB, alojados, com direito a café da manhã e um vale refeição, fomos muito bem recebidos e bem orientados.

No primeiro dia de apresentação, nos surpreendemos com os técnicos, que sempre foram muito bem falados durante o Festival, todos ajudavam muito, com tudo que precisávamos.

Sobre o espaço de apresentação:

Foi incrível! Tivemos a oportunidade de apresentar no Galpão de Arquitetura e Urbanismo da FURB, o que, sendo como um estudante que ocupa uma escola na peça, era exatamente isso que estávamos fazendo, ao olhar de fora. Estávamos em outra cidade, ocupando uma escola para levar o conhecimento adquirido durante um processo de aprendizagem adiante, foi mágico!

Sobre os espectadores:

Foi incrível ver a forma como chegou a todos aqueles estudantes, vê-los, alguns um pouco

tímidos por perceberem que estávamos, sim, falando deles, daqueles que lutam por seus direitos e melhores condições. Foi lindo ver a forma como a peça os atingia e como se identificavam.

Fomos também convidados a apresentar no chamado “Palco Sobre Rodas”, por meio do que o Festival nos levava a algum lugar diferente para apresentarmos nossa peça. E, como a nossa peça é sobre a educação, fomos convidados a apresentar em uma escola, para estudantes. Ao chegar lá, vimos que eram estudantes mais novos, e não secundaristas, mas isso não os impediu de entenderem a peça e se afetarem de alguma forma, foi lindo ver como chegava a alguns e ver, após o término da peça, eles tirando fotos na cadeira em que Prometeu era acorrentado e falando: “Queimem e se transformem!”, reverberando.

Sobre o debate:

Todas as peças tinham uma análise; no dia da nossa, estávamos todos lá, pontuais e ansiosos, com um pouco de medo, e foi incrível cada palavra que nos disseram, ter acesso a uma visão diferente de *Prometeu*.

Disseram, então, que *Prometeu* era uma aula de Teatro Manifesto, que tínhamos argumentos que fundamentavam nossos pontos de vista, juntamente com a forma que fazemos o sujeito se tornar mais consciente de sua condição. Que trazíamos algumas boas oposições: uma era no lugar da fala, que era uma oposição entre depoimento e ficção, que trazíamos um paralelo, como já citado, entre a luta dos estudantes e a obra *Prometeu*, entre o Prometeu-herói, que é uma vítima, e o Prometeu-estudante. Disseram que realmente passamos o fogo e os transformamos, que fazíamos uma denúncia da educação, que desconstruíamos verdades que aparentavam ser

absolutas. Trouxeram uma explicação de que o palco é um lugar de militância e, a sala de aula, um lugar de revolução.

Nos surpreenderam dizendo que demos a eles uma nova forma de ler *Prometeu* e que, além de tudo, levávamos narrativas da sociedade, como a da elite financeira mundial, que manipula os humanos. Que dávamos aula sobre desconstrução e transformação em uma sociedade onde a violência é muda. “Uma peça jovial, porém não

ingênuo”, disseram e, em seguida, trouxeram sua última comparação e oposição, ao afirmarem que somos corpos da revolução, levando o exemplo do trabalho corporal da biomecânica de Meyerhold.

Em seguida, ainda nessa conversa, pudemos ter a oportunidade de ouvir também os espectadores que estavam presentes (incluindo professores de universidades e diretores de companhias de teatro), ouvimos que demos um exemplo do

teatro de pesquisa, que é estarmos apaixonados pelo que estamos fazendo, ao passo que estamos buscando aprofundar; alguns citaram que viveram ou presenciaram ocupações em universidades, o que, claramente dialoga muito com a obra e isso nos deixou muito contentes, ver como estavam orgulhosos de nós.

Além de tudo, o Festival nos proporcionou a oportunidade de assistir a inúmeras peças (assistíamos a duas a quatro por dia) e estar presente no universo do teatro, assistir a palestras, conversar com pessoas de escolas e cidades (até países) diferentes, tudo foi um aprendizado!

Fragmento 03: Sobre a importância de se ver a partir da distância

POR FELIPE NANI - ATOR

Antes de começar a primeira apresentação no Festival, não havia sequer passado pela minha cabeça a possibilidade de existir outra dimensão de apresentar *Manifesto Prometeu* fora de São Paulo. Sim, parece óbvio, mas chega a ser engraçado como isso acontece e como nos transforma. O costume de apresentar “dentro de casa” nos fez supor que a energia seria parecida, a respiração seria a mesma e até mesmo a troca com a plateia seria parecida. Esse foi um engano maravilhoso.

No momento em que estávamos apresentando, pensei que a peça não estava rolando. Imaginei, em alguns momentos, que o calor da peça não estava chegando às pessoas daquele galpão, isso me deixou curioso. Percebi que o elenco também sentiu a diferença e implicitamente essa atmosfera, até então estranha para nós, afetou a forma com que nós deveríamos comunicar a peça. Foi transitando de um lugar supostamente



Preparação da quadra da Escola Conselheiro Mafra para a

apresentação de Manifesto Prometeu.

“normal” para um lugar onde de fato respiramos para falar com as pessoas que estavam presentes ali, naquela cidade e em outro Estado.

Quando acabou a peça, notei que bem em frente a mim uma espectadora assumidamente se recusou a bater palmas. A colega do lado dela a cutucou e mesmo assim ela balançou a cabeça com um sinal de não, esperou e foi embora. Foi nesse exato momento que entendi que o calor da peça estava por todo aquele lugar, nós que receosos e não compreendendo claramente o que estava acontecendo pensamos que não estava chegando. Quando nos abrimos para a experiência e fomos entendendo o espaço, a peça chegou. Chegou naquele Galpão de Arquitetura e Urbanismo da FURB. Chegou naquela cidade, onde não ocorreu o movimento das ocupações como o que presenciamos de perto aqui em São Paulo. Em um lugar onde esse diálogo e posicionamento ainda não pegou fogo da forma intensa que sentimos em 2016.

Esse acontecimento me fez entender a força concreta que o teatro tem de chacoalhar estruturas e estabelecer diálogos também na discordância, isso é lindo. Esse episódio trouxe um aprendizado importantíssimo, onde devemos entender que o teatro deve ser um espaço de pluralidade. Somente pelo fato daquela moça assumir que não concordou com o posicionamento da peça indica que, de certa forma, nosso *Manifesto* a afetou. É nesse lugar que devemos estar abertos para construir e transformar.

A apresentação na escola:

Apresentar na escola foi uma experiência ímpar e transformadora, que felizmente tive o privilégio de ter com o teatro.

Ao chegarmos à escola, fui imbuído de um sentimento de nostalgia e também ansiedade. Lá é uma escola pública alocada na periferia de Blumenau. Foi triste ver que as condições daquela escola são bem similares às das escolas públicas de São Paulo. É uma violência bem silenciosa que vaga para lá e para cá. O diálogo que trazemos no começo da peça é justamente sobre isso. Não estava mais distante ou na memória do que um dia foi o período escolar, estava acontecendo ali e naquele momento. Igualzinho como era entre 2001 e 2011, que foi o período em que estive na escola, e que também não era muito diferente antes desse período. É sobre essa violência, sobre essa precariedade, sobre esse descaso. É sobre essas mínimas condições que não temos e que temos o direito de ter.

Uma coisa é apresentar no teatro do Macunaíma, outra é no Galpão de Arquitetura e Urbanismo da FURB e outra coisa é apresentar ali, onde realmente está acontecendo tudo aquilo o que estamos colocando com os discursos e na força que nos move enquanto atores naquela peça. Isso tudo me afetou profundamente.

Nós arrumamos o espaço cênico na quadra da escola e esperamos um pouco até o horário da apresentação. Foi quando, aos poucos, alunos das primeiras séries passaram por ali. Todos muito curiosos e eufóricos com a nossa presença. Foi nesse momento que passei pelo pátio e olhei para dentro das salas lá no andar de cima. As condições da escola e a estrutura das salas em conjunto de outros fatores deram um aspecto muito similar a uma prisão. Conectar isso com a euforia provocada por nossa presença, não é estranho parar e pensar o porquê de uma simples presença de pessoas diferentes naquela rotina causar esse tipo de reação. É só mais um indício

do quão doentio é esse sistema ao qual nós somos inseridos quase que forçadamente.

Chegou o momento da apresentação. Claramente a maioria dos alunos da plateia estava bem inquieta, outros tirando sarro da situação, o que é compreensível dadas as circunstâncias citadas anteriormente. Outra memória que me veio nesse momento foi de como as atividades artísticas são distantes e pouco desenvolvidas nas escolas, colaborando para uma espécie de visão exótica quando elas acontecem. Esse cenário deveria ser bem diferente.

Aos poucos, conforme a peça foi acontecendo e o diálogo que nada mais é que sobre eles foi se instaurando, fui percebendo e sentindo que aqueles estudantes agitados e que estavam dispersos, mais para o final da peça, estavam muito conectados com o que estávamos falando. Senti mais uma vez a importância do teatro e a capacidade que ele tem de incendiar e transformar as ideias e percepções instauradas no interior de cada um. É também por esse motivo que as artes devem sim ser desenvolvidas no ambiente escolar. É preciso reformular as estruturas, é preciso colorir, é preciso sempre queimar e transformar.

Foi uma troca muito bonita que aconteceu naquele dia. Só de sentirmos que deixamos algum fragmento do *Manifesto* com eles nos faz acreditar um pouco mais na vida. Isso tudo deixou mais vívido o ímpeto do fazer teatro para nós.

À noite, fomos assistir a uma peça em um espaço convencional de teatro, com pessoas que foram até o teatro, ao contrário do que aconteceu antes, onde nós fomos até a escola. Ao entrar no teatro, aquele silêncio instaurado me deu um baque, me assustou e me deixou surdo por alguns instantes.

Fragmento 04: Existir é uma experiência sensível

POR ISADORA LUCHINI - ATRIZ

Além de falarmos sobre o atual momento, sobre o presente, precisamos ouvi-lo com sabedoria. Talvez não nos baste gritar os atuais verbos de luta, é preciso entender a fundo à que raiz todas as questões levantadas nos levam. Por que falamos o que falamos e continuamos fazendo o que fazemos? Por que o discurso e ação se contradizem?

Dentre tantas peças, espetáculos, vivências e momentos, percebo que somos feitos dos instantes, do exato segundo em que eu, tanto público, como atriz e cidadã, me conecto a uma obra dentro do seu espaço e tempo e me sinto acolhida, respeitada, acariciada.

Acho que o trabalho do ator é procurar essa honestidade dos olhos, dos gestos, da palavra, de assumir o que se sabe e o que não se sabe, de entender que o que nos aproxima pode nos afastar também. Talvez quando damos voz a uma pesquisa, tenhamos que pensar que somos canais abertos para a transmissão de ideias, de belezas, de verdades, de alertas. O espaço do teatro nada mais é que um buraco que permite todas as construções, e estas construções tem que estar dialogando com algo externo, com esse mundo que é maior que nós, para que quando nos fecharmos em um palco, seja ele em qualquer disposição, estejamos fechando apenas e simplesmente para posteriormente ampliar, difundir, para observar as coisas de uma maneira mais assertiva, mais crítica, mais viva.

A apresentação no “Palco Sobre Rodas” foi de extrema importância, porque a realidade

daquelas crianças e adolescentes é o universo que queremos mostrar, que queremos entender, que precisamos falar sobre. Apresentação que me fez entender o que é o aqui e agora, a atenção que esse momento precisa ter e a humildade e o coração aberto necessários às vezes para estar, só estar ali e respirar, foi um momento de delicadeza.

Quando a gente decide levar uma trajetória nossa de pesquisa, de vida, de trabalho, para se encontrar com tantas outras pessoas diferentes, a gente nunca sabe o que esperar. Eu não sabia. Carregar uma história nos punhos (cheios de amor e luta) é muito bonito, aprendi isso com *Prometeu*, com a experiência do Festival, aprendi isso num lugar desconhecido, nos rostos nacionais e internacionais, nas coisas que ouvi e recebi, na troca, na presença jovem dos estudantes, no cheiro do ambiente, no gosto de viver, nas sensações que ficaram em mim, na lembrança, no corpo e no coração.

Fragmento 05: Análise do espetáculo

POR PAULO CELESTINO¹ - ANALISADOR

Define-se como manifesto um texto de natureza dissertativa e persuasiva, uma declaração pública de princípios e intenções, que objetiva alertar um problema ou fazer a denúncia pública de um problema que está ocorrendo, normalmente de cunho político. O manifesto destina-se a declarar um ponto de vista, denunciar um problema ou convocar uma comunidade para uma determinada ação. Ele tem uma estrutura, relativamente, livre,

1. Artista integrante do Grupo XIX de Teatro, que realiza residência artística na 1ª Vila Operária de São Paulo, a Vila Maria Zélia, localizada no bairro do Belenzinho em São Paulo, onde foram criadas as peças *Hysteria*, *Hygiene*, *Arrufos*, *Marcha Para Zenturo* e *Teorema*.



Apresentação de Manifesto Prometeu na quadra da Escola

Conselheiro Mafra.

mas com alguns elementos indispensáveis, tais como: título, identificação e análise do problema, argumentos que fundamentam o ponto de vista do(s) autor(es), local, data e assinaturas dos autores. Esse gênero foi, no teatro, de certa forma, colocado em segundo plano por volta dos anos 1990 e 2000, como sendo um tipo “menor”, “mais pobre”, muitas vezes pejorativamente rotulado como “panfletário” etc. Mas que vem agora revisitado, nos últimos anos, retornando com

força não só pela quantidade de trabalhos com essas características, mas principalmente pela sua nova qualidade. Acredito que isso se deve a uma nova conjuntura política e social, de avanços na luta por direitos civis no Brasil, de igualdade de gênero, raça e direitos sociais, por melhor saúde pública, moradia e educação, que forjaram um novo sujeito, muito mais consciente de seu lugar no mundo, capaz de articular essas questões no teatro, fazendo-o de ferramenta de luta das

questões que o atravessam no cotidiano.

Manifesto Prometeu nos dá uma aula de teatro manifesto. Não precisa ser chato, não precisa ser literal, mas sim conseguir nos explicar, nos revelar, propor e nos convoca para a questão: a luta por uma educação pública de qualidade. Por igualdade de direitos. Sua potência está no êxito de três elementos. 1 – O lugar da fala. 2 – Forma e conteúdo. 3 – Dimensão universal.

1 – O lugar da fala: Há uma evidente e notória legitimidade do lugar de fala dos atores. Mesmo que não ligados diretamente às ocupações, vemos que compreendem bem o assunto do qual estão tratando, tanto pela idade que possuem, mas também pelo o quanto demonstram entender que sabem que são afetados direta ou indiretamente pelos problemas na educação pública do país. Aliado a isso, vemos os atores transitarem muito bem entre duas chaves de interpretação predominantes no espetáculo, a chave de depoimento com a chave ficcional propriamente dita (*Prometeu* e o *Prometeu* estudante). Mas também muitas vezes fundidas. Há uma generosidade da direção, que me parece ter feito com que o trabalho chegasse até os atores e não o contrário. Os atores estão do seu tamanho e, por isso mesmo, estão gigantes em cena. Cheios de energia, gana, garra, fogo cênico.

2 – Forma e conteúdo: As formas protesto, do assunto tratado, transmutadas em forma cênica. O jogo cênico construído a partir dos jogos e formas oriundas do movimento estudantil. Como, por exemplo, o jogral, a assembleia, a manifestação, a nova forma de organização e luta (em especial o desfile da ALESP²), a negociação com o poder público, as carteiras barricadas etc.

2. Sigla de Assembleia Legislativa do estado de São Paulo.

Isso, aliado aos típicos jogos teatrais e infantis, como bastão, queimada, lego, pônei, a *Peppa Pig* etc.

3 – Dimensão universal: A brilhante, e porque não dizer, uma fagulha de genialidade, de traçar um paralelo da luta dos estudantes secundaristas com o mito de Prometeu, aquele que dá o fogo aos homens e é punido por isso. Fogo que é o símbolo do conhecimento. Como a chama que se acende a partir de 2016, em que as escolas em várias regiões do país pegaram fogo. Prometeu herói, vítima. Prometeu, estudante-herói, e a vítima lo, personagem que corre para sempre como metáfora da problemática feminina, da mulher que está sempre fugindo do machismo. O fígado de Prometeu, que é comido eternamente por abutres e transformado em flor, que mesmo quando arrancada, refloresce. A primavera secundarista sempre florescerá.

Muito belo ver em cena essa transformação que as ocupações realizaram em milhares de estudantes pelo país, na luta pela educação, pela sua afirmação, pela sua proposta de uma nova escola. Conseguem apresentar o problema, conseguem propor soluções e convocar. Passamos a ser também Prometeus, somos queimados e transformados. Como é dito na peça: “Prometeu é aquele que vê antes, que sabe antes.” O jovem deve ter esse lugar no mundo, de trazer o novo. O fogo é deles. E “ai dos humanos” que tentarem impedi-los. Pois eles vêm com fogo no rabo pra mudar o que aí está, para queimar o que está velho. Fora Júpiter!

Fragmento 06: Análise do espetáculo

LÍGIA TOURINHO³ - ANALISADORA

3. Artista do Movimento e pesquisadora das Artes da Cena. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma instituição. Especialista em Laban/Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna (FAV). Vice-coordenadora do curso de Bacharelado em Teoria da Dança e Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora dos cursos de Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança, Licenciatura em Dança e Direção Teatral da UFRJ e da Pós-Graduação em Laban da Faculdade Angel Vianna.



Apresentação de Manifesto Prometeu na quadra da Escola

Manifesto Prometeu nos convoca a adentrar na escola pública e a olhar sob a ótica das Ocupações – movimentos que ocuparam as escolas públicas no último ano, denunciaram o desmonte da educação formal brasileira e anunciaram a falência de alguns estados. *Manifesto Prometeu* também exige a atenção para a importância da educação e

da construção de um processo de conhecimento com base na autonomia e na dialética, capaz de tecer ideias e desconstruir falsas verdades, que aparentam ser absolutas sobre as coisas do mundo. O espetáculo me atravessa e reforça a responsabilidade do ser educador e o papel fundamental do teatro em nossas vidas. Sobretudo, *Manifesto Prometeu* também nos convida a experimentar uma nova leitura sobre o mito de Prometeu. O surgimento dos mitos nos chama a pensar sobre nossa existência e sobre como as imagens de nossas origens ainda ecoam em nossa contemporaneidade. Os mitos perpetuam as narrativas para além da própria existência – uma pessoa só morre depois que seu nome é dito pela última vez –, as narrativas prolongam a vida para além de sua materialidade. Terrível ver, ouvir, sentir: como vocês revelam o modo como essas narrativas se perpetuaram na nossa sociedade e como se apresentam na atualidade. Há ali a crueldade artaudiana em ação. “Júpiter, é o maior planeta do sistema solar, é Zeus.”

Hoje a maioria das pessoas acredita em um único Deus, alguns em vários e alguns em nenhum Deus. Mas os homens ainda perpetuam a mesma relação com Deus que tinham com Zeus. Em cena, os Deuses brincam com os homens como se fossem bonecos e arquitetam uma narrativa de manifestação de espetáculo. Hoje muitos temem a Deus, acreditam que somos suas marionetes e que ele determina nosso destino. A tragédia é inexorável! Não há nada que o herói possa fazer, independentemente de sua boa intenção, ele está condenado ao fim trágico e ao sofrimento. O que chegou ao nosso conhecimento da trilogia de Prometeu, como bem dito pelos atores, nos faz “saber muito mais das correntes do que da liberdade”. As imagens dessas correntes são belíssimas e terríveis! Mas...

“O fogo é nosso!” Vocês se apropriaram do fogo, retiraram a ordem militar da casa e acabaram com a brincadeira de Deus, dos donos do mundo, das Parcas⁴, dos donos do grande poder – que não é o presidente dos Estados Unidos, mas a elite financeira mundial! Ela que comanda o desmonte! Ela que tenta nos manipular como brinquedos e fazer com que a gente acredite nesse Deus! Ela entra em cena sendo Parca, representando cifrões, ao som de um *lounge* bossa nova lpanema *beach*, tom perfeito de novela das oito. O tom da lobotomia, o tom das correntes. Mas vocês não se submetem ao fim trágico e inexorável! Vocês nos dão aulas de desconstrução do Deus *ex Machina* e, na Aula 7, nos convocam a pensar sobre como tirar Júpiter do poder. A tragédia não nos representa! E vocês escolhem o Manifesto! Escolhem a poética da revolução. *Manifesto Prometeu* – Poética do Manifesto! Uma rápida visita aos primeiros manifestos artísticos: os manifestos das vanguardas fazem referência ao primeiro de todos os manifestos, o *Manifesto Comunista*, que denuncia uma sociedade pautada na ética do capital e da revolução industrial. Vocês atualizam a referência do manifesto e nos fazem repensar a relação dos mitos e dos fantasmas de nossa contemporaneidade: uma sociedade onde a violência é muda! Um mundo onde as mulheres continuam correndo, como lo, que corre de um inseto que a persegue e a fura com um ferrão, só porque ela não quis ceder ao desejo de Zeus, só porque ela não quis ficar com ele. Por isso é condenada a correr: “Eu corro porque um homem nunca aceitou o meu não. Por que corremos essa corrida sem fim?” E num jogo leve, utópico, jovial,

porém nada ingênuo, vocês colocam a mitologia e o *pop* para conversar, tecem uma costura entre tradição, transformação e desconstrução de imagens e ideias. Há uma informalidade jovial, que finge jogar queimada, e a representação do jogo convida à metáfora. Ali poderia se investir mais no risco e deixar o jogo ocupar a cena, radicalizar e deixar o acaso do jogo entrar. Essa informalidade de tônus baixo está inscrita no corpo, no movimento, no gesto, no *gestus*. Ela é *gestus*. Essa informalidade de tônus baixo é uma marca desta geração – criada em apartamento, brincando com as muitas telas das maquininhas fascinantes da nossa era pós-industrial. Mas este corpo informal se revela também forte, é capaz de gritar e de conversar com as tradições: a do mito e a do teatro. E, no fim, eis que os estudantes-Prometeus revisitam a biomecânica de Meyerhold – um dos corpos de revolução – e assumem um tônus forte para reconstruir seus fígados e se apropriarem do fogo. A poética dos corpos se inscreve neste paradoxo dramatúrgico entre a informalidade e a beleza da forma.

São corpos que afirmam sua singularidade e resistem: “Somos todos Prometeu! Queimem e se transformem!” ■

4. O equivalente às Moiras na Mitologia Grega, são as filhas da noite, ou de Zeus, divindades que controlam o destino dos mortais e determinam o curso da vida humana, decidindo questões como vida e morte.



9 77238 193309

TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA

REFERÊNCIA DESDE 1974



Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Music Theatre