

★ STANISLÁVSKI E A TOMADA DE DECISÃO

Marco Antonio Rodrigues

Encenador teatral, foi fundador e diretor artístico do Folias, coletivo teatral de São Paulo. Atua como professor-encenador do Curso de Teatro da Escola Superior de Educação em Coimbra e na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, ambas em Portugal. Professor-encenador do Célia Helena Centro de Artes e Educação.

Palavras-chave

Stanislávski.

Teatro.

Pedagogia.

Atuação.

Processo Criativo.

Resumo: Este artigo apresenta reflexões sobre a gramática stanislavskiana, considerando sua aplicação pedagógica na escola Célia Helena desde os anos 1970. Para tanto, apresenta-se uma contextualização histórica do trabalho de Stanislávski a partir das formulações do seu Sistema, os caminhos criativos e as bases do pensamento e da ação do ator, encenador e pedagogo russo, fundamentais no panorama das artes cênicas, desde o início do século XX até hoje.

Keywords

Stanislavski.

Theater.

Pedagogy.

Acting.

Creative Process.

Abstract: This article reflects on Stanislavski's theatrical grammar, regarding its pedagogical application in the theater school Célia Helena since the 70s. It presents a historical contextualization of Stanislavski's work as of the formulations of his System. It is intended to discuss the creative paths and also the structural knowledge developed by Russian actor and director, which are considered fundamental references within the field of the Performing Arts, from the beginning of the 20th century until today.

A origem da pedagogia do Célia Helena, desde sua fundação, em 1977, é a escola stanislavskiana. Por conta da proximidade com Eugenio Kusnet (1898 – 1975), Célia Helena aplicava, na construção pedagógica, os ensinamentos do mestre russo na vida cotidiana da escola. Entenda-se o sistema stanislavskiano como uma prática que alia indissociavelmente ética e estética na prospecção de uma gramática cênica. Grosso modo, pode-se entender esta aplicação pedagógica no âmbito da escola em dois grandes períodos – o primeiro, que sofre a influência direta do olhar e do filtro do teórico, pesquisador e artista russo aqui domiciliado, Eugenio Kusnet e que vai da fundação da escola até o início dos anos 2000. E, o segundo, que percorre todo o século XXI, aprimorando-se o trabalho

antes desenvolvido, corrigindo-se trajetórias a partir da própria compreensão de Constantin Stanislávski (1863-1938) na última etapa de vida, quando desenvolve procedimentos de investigação cênica a partir de dois subconceitos definitivos: análise ativa e método das ações físicas. Este material é, desde então (início do século XXI, anos 2000), o centro da investigação pedagógica da escola, contribuindo decisivamente para a aclimatação e a prática do sistema, enquanto gramática cênica, no universo teatral brasileiro. Mais, como se trata aqui de um sistema, não um método ou manual de procedimentos, a dinâmica é dialética e constante no sentido sempre de uma atualização que não cessa.

Começando do princípio, importa situar que o período de atuação de Constantin Stanislávski

compreende as últimas décadas do século XIX e as três primeiras do século XX (Stanislávski morre em 1938). Estes cinquenta anos marcam sublinhadamente a contemporaneidade porque trazem mudanças definitivas no campo da ciência, da política e da sociedade. A invenção da luz elétrica, da fotografia, do cinema. As teorias que vão compor a física quântica, a partir das quais nascem um quase tudo – da televisão à bomba atômica, passando pelo computador e pelo celular. A Revolução Socialista.

O teatro que era das artes cênicas, o campo privilegiado do ilusionismo, no que diz respeito à representação da vida, perde suas prerrogativas de simulação do real perante outras formas de representação mais eficazes neste sentido como a fotografia e o cinema. E perde também sua nobreza e seu refinamento burguês: entra em cena, por mãos socialistas, a bruteza do operário, a marginalidade do lumpen, a sexualidade da prostituta.

Em suma, o teatro é destronado do espaço confortável da representação ilusionista, também como parte da institucionalização da cultura burguesa. Perde sua identidade e majestade. É justamente nesta intersecção, nesta tangência, que Stanislávski vai atuar. Nosso olhar hoje, um centenário depois, permite perceber que a exemplo da física quântica que tem Bohr (1885 – 1962), Heisenberg (1901 – 1976), Einstein (1879 – 1955), Oppenheimer (1904 – 1967) e tantos outros como progenitores, também o Sistema Stanislavskiano vai se apropriar e aperfeiçoar a partir de Tchêkhov (1860 – 1904), Nemirovitch Dantchenko (1858 – 1943), Meyerhold (1874 – 1940), Vakhtangov (1883 – 1922), estes três últimos encenadores russos contemporâneos de Constantin ou até de oposições e complementaridades como aquelas que ou Meyerhold, ou Brecht (1898 – 1956), ou Grotóvski (1933 – 1999) lhe vão apor sem necessariamente coabitar o mesmo tempo.

O fato objetivo e que interessa aqui ressaltar é a percepção que, o teatro, ao lidar com o presente

e com a presença, portanto, em oposição e radical dessemelhança às artes filhas das técnicas reproduzíveis (capazes de fixar o real com absoluta exatidão podendo até reinventá-lo com absoluta verossimilhança), teria que reinventar-se, rebatizando sua identidade.

Se o teatro não é mais capaz de “iludir”, se não tem mais o poder da prestidigitação mágica, se seus telões pintados viram piada perto da materialidade das telas, eletrônicas ou não, qual o espaço possível? A que se destina?

É aqui que a imaterialidade do teatro, aparentemente sua fragilidade, é o instrumento principal de sua força. A imaterialidade que atravessa gregos, troianos e todos os antepassados elisabetanos é a singularidade da cena perante as outras formas de representação. A imaterialidade que tem como matéria-prima a sugestão, a possibilidade imaginária de recriar mundos e utopias, é o que dá poder e força à cena. Daí talvez o medo que produza aos poderosos porque trabalha com ideias, com imagens, com possibilidades, com futuros. Com o que não existe, mas pode facilmente vir a existir na cabeça e no coração de quem faz e de quem testemunha o feito.

Aqui entra definitivamente Stanislávski: neste mundo que se recém inaugura não há mais lugares para representantes e representações por mais estupendos e mágicos artesãos que sejam. Chegaram os alquimistas, os intérpretes, os inventores de mundo. O conceito de representação que regia e reinava hegemonicamente no palco é substituído pela prática da interpretação que vai implicar numa revolução da cena, da sua gramática, na formação do ator e sua dramaturgia, na criação de uma dramaturgia da encenação e na consolidação do trabalho do encenador.

Esta redefinição da função do palco no que diz respeito ao teatro vai pautar todo o trabalho do encenador. Para esta cena é necessário primeiramente um novo ator. O intérprete. Isto significa toda uma gramática a ser construída. Porque há uma diferença estrutural entre o conceito de representação, até

então vigente, e o conceito de interpretação. A interpretação é pessoal, é ativa e é por isso que os primeiros passos na formação deste ator passam pelo conhecimento de si mesmo. O conhecimento de si mesmo implica a amplificação de várias capacidades, mas basicamente para o que aqui interessa, as capacidades de perceber-se a si mesmo, e de uma percepção pessoal do mundo e das circunstâncias ali presentes. O treinamento, porque pode-se assim chamá-lo, à semelhança de um treinamento físico, tem como objetivo o domínio e expertise em torno de um instrumento – a própria personalidade. O ator não mais se esconderá atrás das palavras do texto que encena, num teatro até então dominado pela palavra e pela dramaturgia enquanto literatura. Neste teatro que se reinventa, estruturado sobre a imaterialidade da sugestão, já que tem que prescindir da magia do ilusionismo, o pensamento é a força determinante. Para as velhas formas de representar, o texto, a personagem, definem todo o trabalho do ator. Ele empresta o seu corpo, a sua voz para a personagem. No trabalho do intérprete, a personagem não existe aprioristicamente. Existem circunstâncias, fatos e acontecimentos que conformam o enredo e a estrutura da obra dramática. Existe o papel, em sua totalidade na obra, e existe o papel descrevendo as ações daqueles seres que atuam na obra. Do outro lado, existe a identidade, o olhar de mundo, a percepção do intérprete sobre o papel. A forma com que vai interpretá-lo depende justamente deste instrumental que carrega. A personagem passa a ser a somatória desse encontro: papel e intérprete. A personagem, sendo o teatro a arte do presente, só existe naquele momento do espetáculo, é quântica no sentido em que a leitura de cada espectador lhe dará um caráter e é dialética, no sentido de que cada apresentação é única e, portanto, impossível de ser fixada. Stanislávski dá corpo, voz e espírito ao ator criando uma dramaturgia do intérprete. A cena nunca mais será a mesma.

Nestes momentos não existe o papel. Só existe eu mesmo. Do papel e da obra somente ficam as condições, as circunstâncias de sua vida. Sendo

todo o resto meu, próprio. Tudo me pertence, já que qualquer papel, em cada um de seus momentos criativos, pertence a um indivíduo vivo, isto é, ao artista, e não ao esquema morto de um indivíduo, isto é, o papel (STANISLÁVSKI, *apud* DAGOSTINI, 2018, p.92).

A pesquisa de Stanislávski é longa e obsessiva. O treinamento e a reflexão a que submete os atores e a si próprio são exaustivos. O sistema que acaba por criar vai colecionando uma série de conceitos e ferramentas que culminam, no fim da vida, com a eleição de uma prática que vai ficar conhecida como Método de Análise Ativa através das Ações Físicas. Há suficiente literatura a respeito. O capítulo que aqui nos interessa situar é o que diz respeito a um exercício, estrutural na formação do ator, desenvolvido nos primeiros semestres da escola Célia Helena e que entendemos ser a base do Método de Análise Ativa. O exercício é chamado de Tomada de Decisão. Entramos em contato com ele em 2002, através do trabalho realizado na escola, aqui em São Paulo, e posteriormente em Moscou, em vivência no GITIS, a Academia Russa de Arte Teatral. Este trabalho foi coordenado por Valentin Teplyakov, decano da Faculdade de Interpretação daquela instituição. Durante alguns anos o trabalho, com a participação dos docentes e com supervisão do próprio Valentin foi sendo aperfeiçoado e concomitantemente aplicado com sucesso no âmbito da prática cotidiana e pedagógica da escola.

Vale aqui lembrar então que a grande revolução levada a cabo por Stanislávski, diz respeito a não mais estar o ator a serviço do papel, mas o contrário, o texto escrito a serviço do indivíduo, do ator.

Na gramática Stanislavskiana, o ator, como centro do palco, precisa em seu treinamento e formação desenvolver um amplo trabalho sobre si mesmo que envolve fundamentalmente, o autoconhecimento, a percepção crítica do mundo que o cerca, o aparelhamento físico, intelectual, artístico e cultural da sociedade. Precisa ampliar seus

horizontes além dos preconceitos, das opiniões formadas, da moralidade vigente. Em suma, precisa desenvolver padrões éticos e individuais. O exercício da tomada de decisão tem esse claro propósito.

Originalmente individual, o exercício, como tudo na gramática, se apoia em um fazer extremamente simples: no dia a dia, estamos constantemente envolvidos em decisões, desde as mais simples às mais complexas: devo telefonar na tentativa de resolver um problema emocional pendente ou devo aguardar que me chamem, devo chamar um táxi ou ir de ônibus, devo comer isso ou aquilo?

Aqui, o exercício enfoca decisões complexas que exigem uma reflexão pessoal e da ordem das escolhas: estou sendo chamado para realizar um trabalho profissional que desdenho, mas preciso do dinheiro. Devo fazer um aborto ou não: meu companheiro quer que eu o faça, mas não é este o meu desejo. Se não o fizer, posso perder meu companheiro, se fizer abro mão do meu desejo. Fui aprovado para um aperfeiçoamento fora do país, mas acabo de descobrir que meu pai tem que fazer uma cirurgia delicada, dentre tantos outros exemplos de situações.

Como se vê, decisões que envolvem uma ordem ética, profunda, pessoal e não decisões morais, regidas por convenções sociais, por imposições midiáticas, por senso comum. Enfim, decisões que me ponham em contato com questões reais, muito pessoais e que implicam em consequências nem sempre desejáveis. E são urgentes, da ordem do imediato, não podem ser adiadas, dentro das circunstâncias criadas. Há uma compressão do espaço-tempo. O exercício, quando o praticante consegue se colocar efetivamente dentro da situação, tem resultados eloquentes do ponto de vista da percepção de si mesmo.

Além de implicar em: concentração, imaginação, verdade e relação. A relação é a pedra de toque do teatro. A relação é o que determina a qualidade da ação que é sempre um movimento sobre o outro na busca da consecução de um objetivo. Agir sobre o outro significa modificá-lo, convencê-lo,

demovê-lo. No exercício de tomada de decisão, o outro é o si mesmo, como na vida.

*“Duas almas moram
no teu peito humano,
nas entranhas tuas.*

*Evita o insano
esforço da escolha:
precisas das duas.*

*Pra ser um, amigo,
deves ter contigo*

*conflito incessante:
um lado elevado,
bonito, elegante;
o outro enfezado
e sujo, aos molambos.*

Precisas de ambos.

(A Santa Joana dos Matadouros,
Bertolt Brecht)

Neste sentido, entendemos o treino em torno da tomada de decisão como uma questão central na pedagogia da interpretação teatral. Ao longo dos anos e na sequência da nossa prática, o exercício é desenvolvido também com algumas variações: realizado em duplas, a tomada de decisão cabe sempre a um dos jogadores. A tarefa do *partner* é criar dificuldades à tomada de decisão do outro, acrescentando sempre novas circunstâncias ou novos acontecimentos e argumentos agregados ao enredo criado pelo primeiro.

Tanto no exercício individual, quanto naquele de duplas, um dos objetivos centrais da prática é que o exercício possa, a cada edição, mantida sempre a mesma estrutura da narrativa criada pelo jogador, ter resultados diversos e até antagônicos.

É fácil constatar que esta prática é um treino para a criação de dramaturgias pessoais e para o início da compreensão dos princípios de ação envolvidos nas técnicas de dramaturgia da cena.

Ação é conceito e palavra central na gramática stanislavskiana. Podemos pensar em ação do ponto de vista cênico, como o movimento em direção ao outro, a um objeto na busca da consecução de

um objetivo. Este outro aqui referido é, também, o si mesmo. Na vida, como no palco, a tomada de decisão é um diálogo consigo mesmo. Passa pela avaliação das circunstâncias com que se está lidando, com os prós e contras, com as consequências de assumir esta ou aquela posição. O movimento é intrinsecamente ético porque é interior, porque parte da necessidade e das angústias pessoais.

O exercício vai possibilitar também a distinção do que é ação cênica. Grotóvski, numa conversa famosa, disponível na Internet, discorre sobre o tema a partir do conceito de ação física desenvolvido por Stanislávski:

O que é preciso compreender logo, é o que não são ações físicas. As atividades não são ações físicas. As atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são ações físicas, são atividades. Pessoas que pensam trabalhar sobre o método das ações físicas fazem sempre esta confusão. Muito frequentemente o diretor que diz trabalhar segundo as ações físicas manda lavar pratos e o chão. Mas a atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa, que é quase sempre a regra, eu tenho que ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito “sólida”. Neste momento vira ação física, porque isto me serve neste momento. Estou realmente muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim depois posso responder à pergunta. (Grotóvski, 1988).

Alguém que até agora tenha tido a paciência de ler este pequeno ensaio, poderá pensar: “bom, falávamos de tomada de decisão, e agora aparece aqui esta coisa de ação cênica e ação física, qual o sentido disso?”

Na verdade, continuamos a dissecar aqui a tomada de decisão e que a ação física e ação cênica são dois pré-requisitos do trabalho, além dos “pós-requisitos” sobre os quais também temos a pretensão de mais adiante nos debruçar!

Grotóvski, ao encher o cachimbo está, na verdade, ganhando tempo, decidindo como melhor abordar o problema e, o que nos interessa aqui, é justamente este momento em que age no sentido de qual solução dá à questão que o ocupa.

A tomada de decisão original, um indivíduo lutando com suas incertezas e angústias imediatas não supõe o uso de palavras (a palavra, grosso modo, pode ser definida como uma consequência, uma abstração da ação), mas, ações físicas, que vão acompanhá-lo no processo de o que fazer com seu problema.

Em ação

Uma senhora entra num grande supermercado acompanhando sua filha e seu neto de apenas três anos. A mulher pede a avó que supervisione o neto enquanto ela se dirige ao outro extremo do supermercado. A avó dá a mão ao neto e percorrem um corredor de produtos de higiene. Distrai-se, ocupada em verificar o preço de algum produto. O neto, entediado, sai silenciosamente na direção de outro corredor, contíguo, onde alguma coisa o atraía. Quando a avó olha em volta, não o encontra. Rapidamente, vira-se para uma direção, em seguida para a outra. Anda rapidamente na direção do fim do corredor. Olha para a direita e para a esquerda. Vira-se, de chofre, para o lugar de onde partira. Corre até a extremidade oposta. Mesmo movimento de olhar à direita e à esquerda. Nada. Retorna lentamente até o local original bem em frente ao produto que a atraía. Para por longos segundos. E corre rapidamente na direção de uma das extremidades onde já estivera. Quando está próxima, ouve, pelas costas, vindo do fundo do corredor a voz do neto, todo feliz, vindo em sua direção, com um produto nas mãos. Ela se volta, corre na direção do neto e o abraça, chorando e rindo.

É uma cena profundamente pungente. Veja, que não se chama atenção aqui para quaisquer emoções ou sentimentos envolvidos. O que se observa são ações físicas. Se este pequeno enredo

fosse desenvolvido por um intérprete, o que teríamos em jogo, seria precisamente isto: ações físicas. O exercício de tomada de decisão é orientado nesta direção: não cabe ao intérprete preocupar-se com emoções e sentimentos. Stanislávski vai comprovar, a partir de suas experiências, práticas e pesquisas, que não há como controlar emoções e sentimentos, estes conceitos tão caros aos aprendizes da difícil arte da cena. Mas há como controlar variáveis, ou circunstâncias, colocando-se fisicamente em situação: as emoções dizem respeito à quantidade de energia envolvida na consecução de um objetivo. A nossa avó, se ocupa em procurar o neto, deixado ciosamente sob a sua guarda. Quando não o encontra, esquadrinha em seus pensamentos o que pode ter acontecido ao neto, desde as mais prosaicas situações até as mais trágicas, tipo sequestro ou coisa que o valha. A partir daí, avalia o que fazer: procurar a mãe, na outra extremidade do grande supermercado, correndo o risco de distanciar-se do neto mais ainda, avisar a segurança do supermercado, para que alerte a todos pelo sistema sonoro, deixando a mãe, ao ouvir o aviso, em estado muito agitado. Enfim... Todas estas ações, correr, olhar atentamente, percorrer todo o corredor para cima e para baixo uma ou duas vezes, parar e pensar o que fazer, ou seja, ações externas e internas, são igualmente ações físicas que vão culminar na tomada de decisão. A intérprete envolvida nestas circunstâncias não vai pensar antes de tudo que suas mãos estão frias, que todo seu couro cabeludo está arrepiado, que suas pernas estão bambas. Estas “emoções” são consequências das circunstâncias com que trabalha. Se a intérprete se preocupasse com emoções e sentimentos – é bom anotar de novo – não teria espaço interno para se ocupar das circunstâncias e de seu objetivo! Note-se, também, que a ação – (agir para encontrar o neto) é decorrente das ações físicas: perceber a ausência do neto, constatar o sumiço do neto, procurar em uma direção, procurar em outra direção, avaliar o que fazer, tomar a decisão – é progressiva, é cumulativa e tem um ápice, uma culminância. Que é outra caracte-

rística da ação. Se ela chamasse pelo nome do neto várias vezes, coisa que não o fez, a cada vez que chamasse, o tom, o volume, a textura, o ritmo da voz, seria diferente.

Como se demonstra, por este prosaico exemplo, o exercício de tomada de decisão é a base do trabalho de análise ativa através do método das ações físicas. Que por sua vez é a base do trabalho gramatical da cena, podendo ser aplicado em qualquer estética. Mas a questão estética não faz parte deste capítulo, não vamos aqui examiná-la agora, mas já já, no lugar dos “pós requisitos”.

Como unidade celular do trabalho de interpretação, a tomada de decisão faz parte de todas as etapas do processo de criação, interpretação e repetição de um acontecimento teatral. De forma lúdica e despretensiosa podemos examinar a justeza ou não desta afirmação aqui. A título de curiosidade mesmo: A tomada de decisão é constituída de uma pequena unidade dramática. Como ponto de partida da análise ativa, nesta ou em absolutamente quaisquer outras situações dramáticas, cabe aos intérpretes, ao encenador, num primeiro momento de abordagem do texto, do roteiro, da ideia, elencar as situações, os acontecimentos, ali relacionados. É o único momento, talvez, em que se parte para uma análise do texto na perspectiva da conversa. Isoladas as circunstâncias, fatos e acontecimentos, o ator correlaciona tudo à sua compreensão de vida, às suas vivências, à sua memória.

Há muita confusão com relação a esta questão da memória em Stanislávski. Muita gente respeitada trabalha com este conceito de memória afetiva desenvolvido por Stanislávski nos primórdios da sua pesquisa como ferramenta em situação de cena, de espetáculo. Stanislávski, quando da sistematização da Análise Ativa e do Método das Ações Físicas, na prática, rejeita este conceito. São inúmeras as situações em que se posiciona a esse respeito, onde defende que, na medida em que as circunstâncias se modificam diariamente, desde as que dizem respeito à política, ao país, passando por aquelas que dizem respeito ao parceiro, ao *partner* e até as

circunstâncias que se referem ao público – diverso a cada dia, o intérprete atua no presente, no dia de hoje, em seu próprio nome. Na prática, cada ensaio, cada espetáculo, é uma improvisação a partir de uma partitura de ações que vão sendo descobertas diariamente. O teatro é a arte do presente, afirmação peremptória à arte do intérprete. Portanto, os recursos da memória servem como instrumentos, na primeira etapa da análise ativa a um cruzamento das lembranças pessoais com a imaginação criadora para compreender as situações descritas no papel. É ponto de partida para a compreensão da literatura cênica: como eu agiria nestas circunstâncias? Por que o “personagem” age assim e não assado? O intérprete transfere para situações análogas àquelas descritas no papel, suas vivências, ou experiências, ou sua imaginação. O ator age como um policial investigando um crime: desconfia da cena, procura indícios, rastros, ele duvida. A dúvida é o que ajuda a compreender o que acontece, que nem sempre a literatura dramática resolve.

Então, ultrapassado o treinamento com tomada de decisão em si, seguindo a linha pedagógica, entramos na análise ativa propriamente dita, neste momento em que a memória afetiva nos ajuda a compreender o texto a partir de uma abordagem muito pessoal. Agora já estamos, pois, lidando com um texto dramático. Novamente a tomada de decisão é ferramenta necessária: situadas as circunstâncias, os acontecimentos, os fatos elencados no texto, a tarefa agora é trazer o abordado para perto de si. Como estudo, descrevo aqui uma abordagem sobre um pequeno fragmento de *Terrenal – Pequeno mistério ácrata*, de Mauricio Kartun. A peça trata da relação entre Caim, Abel e o Tata (o pai), é uma recriação contemporânea do mito. O fragmento usado é o trecho inicial da peça:

Cena I

Terreno baldio. Caim, com as costas curvadas, levanta um pequeno muro com escombros. Laboriosamente pedra sobre pedra construindo pouco a pouco a pro-

priedade. Do fundo do lote chega Abel sonolento. Caim o vê do canto do olho, resmungando.

Caim: Milagre. Domingo e o senhor no lar.

Abel: Salve irmão Caim.

Caim: Salve o senhor e limpe as remelas no balde. Olhe a pinta de ressaca. Ontem o senhor bebeu, desleixado dos pampas?

Abel: O sábado é líquido.

Caim: O senhor se faz complicado. Meses fazia que não o encontrava. Muito feliz fui por alguns meses. Maldita sombra minha, me estragou o domingo.

Abel: Ardente e plúmbeo o céu esta manhã... Belo.

Caim: Sim, pois é. Faz uma umidade bíblica.

Abel: Hoje finalmente chega aquela chuva.

Caim: Nãaaaao... porra... É por isso que ficou no terreno. Por isso hoje é domingo e não trabalha. A chuva maldita de cada verão. A chuva parceira sua, a chuva escura.

Abel: Natalício. No primeiro chuvisco a terra dá o seu fruto. Hoje nascem. Desde o mais profundo da terra molhada. Uma epifania, irmão Caim...

Caim: Epifania uma invasão de besouros? Macumba de bruxa, melhor dizendo. Tudo que é maldito é negro, será a vontade de Deus...?

Abel: Não tem criatura mais formosa. Hoje haverá alubrimento.

Caim: Apagão haverá! Formosa uma barata preta, sim senhor.

Abel: Besouro tourinho. Brillhante e de corno elegante. Um rinoceronte miniatura. Criatura que cada ano vem à terra para amar e para...

Caim: Para comer os meus pimentões, vem! Praga. Que não me adentre nenhum na estufa, hein?? Cataclismo.

Abel: Nem boca tem quase, quantas vezes preciso lhe explicar. Cada ano nesta época, a mesma história... Nascem e morrem em alguns dias e

- só fazem vagar, buscar parceria, amar e copular. Seres de luz...
- Caim:** De sombra. Copular e encher de ovos o terreno para que nasça a sua praga, os vermes. Apocalipse do meu pimentão.
- Abel:** Vivo das minhocas, Caim, o tourinho as engendra.
- Caim:** Engendro. O senhor o disse ... Negro e luxurioso...
- Abel:** Seu radiante estado larval, as minhocas. Sua juventude.
- Caim:** Minhoca!!!! A juventude é minhoca...
- Abel:** O animal mais forte do mundo. Seria bom que o respeitasse.
- Caim:** Respeito só ao Tatita. Às suas Relíquias e ao Pimentão.
- Abel:** Aguenta no lombo trinta vezes o seu próprio peso, sabia?
- Caim:** Todo preguiçoso se interessa pelo curioso...
- Abel:** Um prodígio.
- Caim:** Infrutuoso. Tem lombo de carroceiro e se dedica a vagabundear. E à concupiscência. Como o senhor. Por isso...
- Abel:** Na natureza está a riqueza.
- Caim:** Para rico, o meu pimentão. A natureza come na minha mão.
- Abel:** E depois diz que sou eu quem esquece as escrituras... "Contemplai como crescem os lírios do campo. Eles não trabalham e não fiam, mas nem Salomão em toda sua glória esteve mais esplendidamente vestido."
- Caim:** E o que tem a ver contemplar lírio com olhar besourudo?
- Abel:** O besouro é belo.
- Caim:** Praga de Egito, o besouro.
- Abel:** No Egito foram sagrados.
- Caim:** Mas veja como acabaram. Todos múmia. Praga suburbana o cascudo. Debaixo da urbe. Nas sombras. Subsolo sublevado. Bom é a cara ao sol, maltrapilho. Por baixo só os infernos.
- Abel:** Sob a terra estão os mortos.
- Caim:** Não tenho mortos eu. Não tenho história. A história começa comigo. Me faça a mim mesmo.
- Abel:** Sob a terra estão as raízes.
- Caim:** Não me misture os reinos. Vegetal é vegetal. E animal... é o senhor. A história começa aqui e o senhor quer ficar de fora. Estamos criando uma cidade nova, flamante paróquia. Algo puxante. Populoso. Mas o bárbaro prefere o atraso. O nômade prefere vagabundear... Estamos construindo o futuro e o senhor prefere andar por aí. Não entende que somos pioneiros...
- Abel:** Fracassos somos. O único lote vendido em todo o leilão é esse que comprou Tatita. Fracassos...
- Caim:** As pessoas não têm visão de futuro.
- Abel:** Fica fora de mão, a iluminação não chegou e nunca fizeram o pavimento. Puro arco de entrada na estrada, puro anúncio na fachada e depois só lama.
- Caim:** Mas é calmo. Um éden. Aqui está tudo por fazer. Nossa terra bendita. Verde e amarela, as gloriosas cores do pimentão. Por alguma razão Tatita nos deixou aqui, não é? Completamos a sua obra. O dia em que ele voltar...
- Abel:** Esqueceu da gente o Tata, o senhor não percebe? Anos e anos sem voltar e o senhor continua esperando.
- Caim:** Parece que quem esqueceu é o senhor. Os seus ensinamentos, seus versículos. Ah Tata, onde andarão os teus cânticos... Em que domas. Em que cavalgadas. Manda um sinal para o cético...
- Abel:** Quando éramos guris assim – ele nos deixou. Uma eternidade, nem um cartão postal chegou e o senhor continua esperando.
- Caim:** Uma eternidade diz o impreciso. Fim de outono do ano retrasado. Ganhavam cor os últimos frutos. Pimentão tardio. Ponto oito metropimentão. Divino.
- Abel:** Um cartãozinho branco e preto. Nem se deu

ao trabalho... Jesus Maria da Doma e Folclore.
Como gosta de Alegrete. O cabritinho.

Caim: Não senhor. Vê-se que não memora. Santa Cruz da Milonga. Ponha cabeça. A sua está es-
tragada de tanta cana. Um menino vestido de
camponês rodeado de ovelhas, o cartão era...
Chapelão de aba larga, o menino alado. Atrás
como fundo e paisagem uma camada patagô-
nica de merda. As serras peladas e sem graça
que o horizonte nos deu. Glória Senhor.

Abel: Tempão que se foi e o senhor ainda espera...
Dois bonezinhos, o terreno e nunca mais. Só
cartão.

Caim: Tempão diz o inexato. Vinte anos pontual-
mente na semana passada. E não são cartões
postais: são escrituras. Vê-se que o senhor não
missiona, não honra. Tinha esquecido... Da
data, do cartão.

Abel: Ele me esquece, eu o esqueço. (KARTUN,
2014, p. 1-2).

Na análise das circunstâncias apresentadas por
esse trecho de *Terrenal*, surgem os elementos cen-
trais da cena: dois irmãos, um terreno contíguo que
dividem, de um lado, uma criação de minhocas, do
outro, a plantação de pimentões, um pai ausente há
vinte anos, discordâncias dos dois irmãos sobre o
modo de viver, etc.; opiniões contrárias sobre as
qualidades do terreno.

Num primeiro momento, a tentativa de com-
preender o que acontece fará com que os intérpre-
tes trabalhem com situações análogas às do texto
com que tenham ou imaginem ter intimidade. Os
atores combinam entre si algumas condições e par-
tem para uma improvisação: no primeiro exercício,
um casal comemora anos de convívio sob o mes-
mo teto: o primeiro quer ir a um restaurante que
previamente reservara, ver pessoas, estar na rua.
O segundo foi ao mercado bem cedo, comprou
vários provimentos e quer que façam um almoço
íntimo em casa. Eles não concordam. O exercício é
útil em vários aspectos, além de situar-se digamos,
nas épocas anteriores ao conflito com que a cena se

inicia. Pequenos atritos que construíram a luta atu-
al. No segundo exercício, dois irmãos discutem a
venda de um apartamento que o pai lhes destinara
em vida. O primeiro deles, bem-sucedido na vida,
com carreira sólida, deseja promover uma ampla
reforma no apartamento, valorizando-o para então
vendê-lo. O segundo, desempregado, necessitando
urgente de dinheiro quer fazê-lo de imediato.

Em ambos os casos, como no original de
Mauricio Kartun, é o território que está em dis-
puta. A análise ativa aqui, através das ações físicas,
leva os intérpretes a, em se colocando em situações
similares ao texto, compreenderem vivencialmente
questões lá abordadas, questões obscuras, questões
não resolvidas.

Note-se que aqui, a tomada de decisão é fun-
damental para a prática dos atores: o exercício se dá
de forma improvisada, é preciso estar atento ao ou-
tro e às alterações interiores que a atitude do outro
vai provocar e como reage o antagonista a isso.

Ao final desta sessão, as circunstâncias são
cotejadas com aquelas situadas no texto. Aos in-
térpretes e ao encenador cabe a avaliação crítica
das descobertas surgidas naquela oportunidade.
Note-se que muitas questões que não estavam pre-
viamente circunstanciadas vão se esclarecer a partir
do exercício. Uma notadamente relevante diz res-
peito ao objetivo de cada um dos jogadores. Como
se sabe, objetivo é um conceito central dentro do
sistema stanislavskiano. Repisando, o trabalho do
intérprete é sobre o outro, sobre o objeto, sobre
o *partner*. Ele quer convencer, demover, enfim,
um quer alterar a posição do outro sobre alguma
questão. No caso do presente exercício e do texto
que estamos a estudar como exemplo, influir sobre
o outro a partir de algo relacionado ao território,
ao terreno do loteamento onde vivem. Nesta pe-
quena fração podemos perceber abordagens ab-
solutamente diversas do primeiro para o segundo
exercício: no primeiro, o do casal, há uma relação
afetiva com relação ao território, a casa onde vivem.
O jogador “a” que quer valorizar a casa como um
território íntimo, o jogador “b” que prefere que a
comemoração se dê fora de casa. Além disto, dizer

alguma coisa a respeito da relação amorosa dos dois, permite situar o objetivo central da cena – a importância do território como o espaço afetivo pelo qual lutam.

O segundo exercício tem conotação totalmente diferente: o apartamento não tem valor afetivo para nenhum dos dois. Tem valor monetário, financeiro e revela a visão de mundo de cada um deles e por tabela, a relação fraterna daqueles dois irmãos. O objetivo que surge: qual a melhor forma de fazer com que o território traga benefícios para um e para outro. Note-se que os objetivos só se afirmam após a realização do trabalho e não aprioristicamente.

Sempre, a situação de improviso, levadas em conta rigorosamente as circunstâncias propostas no texto, cria possibilidades e alternativas não detectadas na leitura e o treino com a tomada de decisão é determinante para tanto.

É fácil perceber que o material recolhido nos dois exercícios leva a caminhos diversos, porém, absolutamente compatíveis com o texto teatral, o que nos leva a uma outra questão, extremamente relevante, caso fossemos encenar o texto em tela: a do super-objetivo.

O germe nascido nesta rápida abordagem em análise ativa pode ser descartado ou confirmado. Se descartado, continuamos a pesquisa com outros estímulos a partir de avaliação conjunta de intérpretes e encenador. Se confirmado, pode apontar caminhos para a descoberta do super-objetivo que é, em última análise, a abordagem temática da encenação. O super-objetivo diz respeito à escrita cênica. Decorre da escrita dramaturgica, mas não é exatamente coincidente. Por exemplo, e de forma bastante superficial, podemos pensar em *Otelo* como a tragédia do ciúme, na assinatura shakespeariana, mas do ponto de vista da escrita cênica, *Otelo* pode ser encenada como a tragédia da propriedade. O super-objetivo é um conceito estruturante para a encenação porque todos os fatores componentes – da criação artística dos intérpretes à cenografia, figurinos, música etc. – são atravessados por ele.

A questão do super-objetivo entra aqui como um rápido parêntese, relevante para o aonde se quer chegar, desde o exercício de tomada de decisão lá atrás. A tomada de decisão vai sempre balizar toda a criação cênica, que é em última análise um trabalho prático de construção de um edifício de imaginação, colocando-nos, portanto, sempre diante de caminhos a serem escolhidos.

Vamos voltar, então, aos exercícios de tomada de decisão com os dois casais de atores a respeito de *Terrenal*.

A próxima etapa do trabalho seria de aproximação com o texto teatral. Continuamos a fazer estudos de improvisação em torno do texto, acumulando circunstâncias que não foram ainda abordadas. Por exemplo, num segundo momento, poderíamos enfatizar a ausência do pai e quais as consequências disto sobre aquele fragmento. Continuamos a trabalhar sempre a partir dos intérpretes, lembrando que não existem personagens, existem os atores e suas experiências e seus olhares de mundo naquelas situações. Assim, vamos nos acercando do texto, até que as palavras da dramaturgia começam a surgir naturalmente no corpo dos atores, porque, não nos esqueçamos que nossa perspectiva é sempre a pesquisa das ações físicas que animam a relação dos atores.

Relação é a palavra mágica da cena. E o segundo momento, também delicado, da pedagogia da cena praticada no Célia Helena. Como vimos aqui, a tomada de decisão, que num primeiro momento trabalhava com materiais absolutamente pessoais do aprendiz, agora, já foram circunstanciadas a uma dramaturgia. A personalidade aqui entra em contato com dois objetos: o texto literário, que pode ser ou não dramaturgico, pode ser um roteiro, um poema, uma ideia, e o parceiro com quem vai ter que lidar.

Autonomia é uma palavra chave que é trabalhada desde a entrada do estudante – por isso Stanislávski fala tanto em ética, porque é preciso desenvolver a personalidade à distância dos preconceitos, do obscurantismo, da moralidade castradora e desenvolver uma percepção do mundo

mais ampla, mas abrangente, mais solidária e mais pessoal. Não esquecer que a argamassa da arte são horizontes e utopias.

O momento da chegada do estudante, da entrada dele na escola, como dissemos, é o momento da desintoxicação, do trabalho sobre si mesmo no sentido de abandonar o universo mítico conformado pelas mídias e pela comunicação de massa. Ganhar identidade, individualidade é muito diverso de personalismos e egolatrias.

É a partir da autonomia que vai sendo conquistada par e passo, da compreensão de si mesmo, de seus limites e ambições, que o ator-aprendiz vai praticar a análise ativa. Vamos nos deter um pouco mais neste segundo momento em que a tomada de decisão vai ser redirecionada para o trabalho com o outro, tendo um texto como objeto. Como avaliar as circunstâncias que devem ser levadas em conta ou não para a consecução de uma improvisação a partir de um fragmento? O trabalho de “mesa” para instrumentalizar a improvisação consiste em anotar informações substantivas a respeito do que ocorre na cena, desprezando adjetivos, supostas impressões, interpretações e achismos. O ator deve fazer ao texto perguntas muito simples que digam respeito, por exemplo, às horas, local,

tempo, o que aconteceu antes etc. Fatos concretos, acontecimentos... O ator deve prestar atenção ao que não entende (é isso que também vai explorar na improvisação) e deve, no dizer brechtiano “estranyhar aquilo que parece comum e achar natural aquilo que parece estranho”. Dados objetivos são o que vão nutrir e animar seu exercício. São esses pressupostos que vão balizar sua pesquisa. Como já anotamos, nada de emoções ou sentimentos. E, a partir daí, surgem as ações físicas, que correspondem ao que foi levantado como material expressivo. Vai descobrir no exercício da cena o que quer do outro e como trabalhar para consegui-lo.

Em síntese, o trabalho de Análise Ativa através do Método de Ações Físicas consignado por Stanislávski nos últimos anos de vida é a culminância de toda uma vida dedicada à compreensão do fenômeno teatral em sua centralidade, refundando a função e o significado da atuação. Stanislávski assinala os princípios básicos de uma gramática que pode conter qualquer linguagem estética, das mais conservadoras às manifestações de vanguarda. O centro é o indivíduo, sua personalidade, sua capacidade de observar e traduzir o mundo. De interpretá-lo. ☆

Referências

- DAGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o método de análise ativa**: a criação do diretor e do ator. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- GROTÓWSKI, Jerzy. **Sobre o Método das Ações Físicas**. Palestra proferida por Grotówski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo

- (Itália), em junho de 1988. Disponível em: <<https://4portascpc.weebly.com/jerzy-grotowski.html>> acesso em setembro de 2020.
- KARTUN, Mauricio. **Terrenal – pequeno mistério ácrata**. Trad. BOAL, Cecília. Texto original de Mauricio Kartun com tradução de Cecília Boal, versão não publicada. 2014.