

DELDUQUE, Carolina. Tradição, Stanislavski e Contemporaneidade: uma Experiência em Moscou. UNICAMP; Estudante de Pós-Graduação; FAPESP; Bolsista de Mestrado; Verônica Fabrini. Atriz e Pesquisadora.

RESUMO

O presente artigo tem como base a experiência da pesquisadora na participação do Seminário Internacional Stanislavski System Today (Moscou-Rússia, abril/maio 2011). Por meio de um contato com a tradição *stanislavskiana* no lugar em que ela nasceu, a pesquisadora verificou e experimentou aspectos do Sistema de Stanislavski inéditos em sua bibliografia, fomentando os questionamentos acerca das “metamorfoses” do “Sistema” no correr dos anos. A reflexão é centrada na exposição e análise dos seguintes aspectos: “tempo-ritmo”, “círculos de atenção da dramaturgia”, “exercícios de percepção” e a nomenclatura “Sistema de Stanislavski”.

Palavras-chave: Sistema de Stanislavski. Círculos de Atenção. Dramaturgia.

ABSTRACT

The present article is based on the researcher's experience in participating in the International Seminar Stanislavski's System Today (Moscow-Russia, april/ may 2011). Through a contact with the Stanislavki's tradition in place of his birth, the researcher observed and experienced aspects of the Stanislavsky System unpublished in his bibliography, encouraging the questioning about the “metamorphosis” of the “System” in the course of the years. The discussion will focus in displaying and analyzing of the following aspects: “tempo-rhythm”, “circles of attention from the dramaturgy”, “exercises of perception” and the nomenclature “Stanislavski System”.

Keywords: Stanislavski System. Circles of Attention. Dramaturgy.

Pode-se afirmar que Constantin Stanislavski (1865-1938) é uma referência atual e comum a grande parte dos estudantes das Artes Cênicas do mundo inteiro. Prova disso foi o ECUM 2010¹, que trouxe ao Brasil pedagogos e diretores da Escola de Teatro Russa atual, muitos dos quais têm em sua própria formação e na pedagogia de formação para atores, uma raiz na tradição *stanislavskiana*. Outro fato comprobatório de tal afirmação é a realização bianual do Seminário Internacional Stanislavski's System Today, em Moscou, capital russa.

Seu nome é dito tantas vezes, que não é raro ouvir ou ler informações equivocadas sobre o seu trabalho. Um dos equívocos mais comuns é tratar o Sistema como algo restrito à estética do realismo e até mesmo ao nome Stanislavski, por exemplo. Questionado sobre o assunto, Mikhail Chumachenko², em entrevista realizada para esta pesquisa (Belo Horizonte,

¹ Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas. Realizado em Belo Horizonte (MG), em outubro de 2010.

² Professor titular do GITIS – The Russian Academy of Theatre Arts – que esteve presente no

Brasil, outubro de 2010), diz que “esse Sistema ainda está vivo porque ele não é ligado necessariamente apenas a um nome ou a uma corrente”.

Neste ano, fui convidada a participar do Seminário, que contou com a participação de 25 atores e/ou diretores, vindos, além do Brasil, da Alemanha, Dinamarca, França, Iugoslávia, Látvia e Rússia. A proposta foi, durante 10 intensos dias, oferecer possibilidades de treinamento aos participantes nas oficinas de atores e diretores, a partir do “Sistema de Stanislavski” no trabalho com dois textos de Tchekhov: a comédia *O Urso* e o drama *Tio Vânia*.

A ideia do Sistema é ser um conjunto de princípios para o trabalho criativo do ator, que o preparem para *agir* em cena. E na Rússia, pelo que pude experimentar, a formação por meio desse Sistema se deu e se dá num exercício de transmissão da tradição de mestre para aluno. A tradição viva acaba sempre transformando e recriando esse Sistema.

Nas palavras de Chumachenko, outro erro comum é entender o Sistema como um treino em geral para o ator, como se fosse possível adquirir uma técnica que servisse a qualquer poética. “O sistema é um sistema de exercícios, e às vezes esse treino é separado da preparação para peça e isso é um erro. O ator é um instrumento para poetizar o texto. O texto você lê, então no teatro, não é o mais o importante.”³

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

I - Exercícios práticos: tempo-ritmo e percepção

Os exercícios práticos, muito parecidos com alguns que são realizados no Curso de Graduação de Artes Cênicas da UNICAMP, do qual eu já fui aluna, trabalhavam com conceitos e treinamentos básicos de ritmo, percepção, memória, concentração e coordenação motora. A grande diferença é a disciplina com a qual devem ser realizados. O principal intuito desses treinamentos práticos é desenvolver um trabalho de preparação do ator que integre seu corpo e sua mente, entendendo a ação física do ator como resultado de motivações da psique (sensações, sentimentos, memória e emoções).

- Tempo-ritmo

ECUM e foi responsável pela organização do Seminário na Rússia em 2011.

³ Palavras do professor Chumachenko anotadas durante a realização do já referido Seminário.

A aula começava às dez horas da manhã, e nunca às dez e quinze. E isso era um aspecto muito importante. Nas palavras de Chumachenko, “no palco, cinco minutos a mais numa cena faz muita diferença, então você tem que ser rigoroso a respeito do tempo e o horário de cada coisa”⁴. Atenção, disciplina e cumprir os horários rigorosamente. Isso é o começo do trabalho com o tempo-ritmo e é bastante importante.

Dentro do Sistema, “Tempo é o que está fora. Ritmo é o que está dentro”⁵. E para compreender essas noções na prática, fizemos o seguinte exercício: começa-se caminhando com uma velocidade normal, num amplo espaço. Há duas regras: você não pode bater em ninguém e a cada palma você deve aumentar a velocidade duas vezes. Com o passar das palmas, o espaço vai diminuindo. Quando já estamos correndo, o condutor manda-nos parar. E pede para nos observarmos: o que está acontecendo do lado de fora, ou seja, estamos parados, é o TEMPO. No entanto, percebemos que internamente há muito movimento (o coração bate aceleradamente, o sangue corre velozmente, o corpo está quente) — isso é o RITMO. Na cena sempre há essas duas instâncias e é importante que elas sejam percebidas.

Por exemplo, na primeira cena de *Tio Vânia*⁶, Astrov, o médico da família, acabou de chegar à fazenda e vê que o Professor, que estaria com dores fortes, saíra para um passeio na floresta. Ele tem ações externas (TEMPO) indicadas pelo texto muito pequenas, mas no momento em que o Professor finalmente retorna da caminhada, Astrov está com grande movimento interno (RITMO).

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

- Percepção

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

⁴ *Idem* 4.

⁵ *Idem* 4.

⁶ Drama *tchekhoviano*, escrito em 1897, que trata das relações entre os membros de uma família de origem rural e os que vivem na cidade.

Um dos exercícios realizados consistiu no seguinte: três pessoas são colocadas em pé, ao fundo da sala e de costas para a turma. Uma das pessoas que está no coletivo maior, escolhe um dos três e começa a chamá-lo usando somente a palavra “Ei!”. A pessoa que está sendo chamada deve perceber e virar-se de frente.

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

O corpo de um ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de modo que o convertam gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de condutor e receptor das imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza (CHEKHOV,1986, p. 2).

II - Análise da dramaturgia

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

As *circunstâncias propostas*, ou seja, “a realidade da vida do personagem nas situações que o autor da obra dramática nos propõe” (KUSNET,1986, p. 35) criam uma atmosfera para que algo aconteça. É importante entender essa realidade ficcional em conjunto também com as circunstâncias que envolvem a peça. Esse trabalho é nomeado por Chumachenko como trabalho com os *círculos de atenção da dramaturgia*, que consiste numa análise detalhada das peças, considerando três círculos de atenção: o primeiro grande círculo — que engloba os demais — abrange o contexto histórico em que a peça foi escrita; no segundo, são considerados os fatos relevantes da vida do autor que pudessem ter interferido na dramaturgia; e no terceiro círculo, levantavam-se perguntas sobre o enredo e o relacionamento entre as personagens — a realidade ficcional.

Ao chegarmos ao terceiro círculo, Chumachenko nos dizia que o mais importante era entender como as personagens se relacionavam entre si. Nesse ponto, os treinamentos práticos começaram a se misturar com as análises. Adiante, darei exemplos de exercícios que visam fazer o ator compreender no

fazer, seja ao criar uma situação análoga ou a jogar um jogo de improvisação, as relações que os personagens estabelecem entre si. Esse tipo de análise que se realiza também pela prática é semelhante ao procedimento conhecido no Brasil como *análise ativa* da peça, que foi o que, segundo Kusnet⁷, Stanislavski desenvolveu na última parte de sua vida. Um procedimento que automaticamente envolve todos os elementos do Sistema.

- Exemplos de exercícios sobre *Tio Vânia*

Fizemos um exercício que consistiu numa exploração, no campo da percepção, sobre a tensão que se estabelecia entre um triângulo amoroso da peça: Vânia, Astrov e Helena. (Vânia e Astrov gostavam de Helena.) Uma menina era colocada sentada numa cadeira e dois meninos, um de cada lado, deveriam chamá-la, convidando-a a ir com eles, cada qual com um motivo bem importante para fazê-lo, mas sem dizê-lo verbalmente. Passado um tempo, a menina deveria escolher com qual dos dois iria. Num primeiro momento, fizemos o exercício sem conectá-lo com a situação da peça, só então, num segundo momento, o professor fez a conexão e nós vimos, na exploração do exercício, uma analogia com a tensão que existia entre esses personagens. Depois disso, ficou mais clara a necessidade do trabalho com a percepção, sobretudo para compreensão de certas dimensões mais subjetivas da comunicação entre nós, seres humanos.

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

Em pouquíssimos instantes foi possível me arriscar no exercício de estabelecer uma comunicação mais vertical com a plateia e de realizar uma ação psicofísica. E quando em cena, o ator de fato realiza isso, percebe que o conseguiu, porque o que faz ecoa na plateia. O estado de atenção é comum, o espaço-tempo é igual, a público e ator, na comunhão do espaço-tempo da realidade ficcional que acontece naquele momento do presente da apresentação.

III – (falta título)

Essa experiência foi muito maior do que o conhecimento prático sobre conceitos do Sistema de Stanislavski. O que fica guardado são algumas impressões do que é o Homem, que são tão distintas e tão iguais. Aqui do Brasil, da Rússia, da Alemanha. Isto se deve, sobretudo, ao trabalho proposto pelo Sistema com as obras de Tchekhov. No entanto, seria ingênuo não levar

⁷ Kusnet, em *Ator e Método*, tem um capítulo inteiro no qual se dedica a apresentar e refletir sobre suas pesquisas em relação à Análise Ativa.

em conta a cultura e a cosmovisão nas quais estão imersas autor, diretores e pesquisadores desse Sistema. A questão que fica é: será que os mesmos procedimentos, que foram sendo criados dentro da cultura russa, poderiam ser aplicados a qualquer outra obra de dramaturgia, de outro autor e nacionalidade?

Posso dizer que essa experiência me possibilitou a ampliação de ferramentas para o trabalho do ator, principalmente no que concerne ao trabalho com e a partir de textos dramáticos de Anton Tchekhov, levando-me a entender que em teatro, arrisco-me dizer em arte, não existe trabalho puramente técnico; o trabalho é sempre também poético. O trabalho técnico do ator encontra certa dimensão que pode ser abordada em geral, mas ele se realiza com plenitude, quando imbuído pela necessidade de uma poética, no processo e no ato da criação artística.

Nesse sentido, o trabalho do ator *com* (processo de análise reflexiva) e *a partir* (processo de criação de cenas) de um texto dramático, conforme vivenciado nessa experiência redimensiona a abordagem do texto para a cena, ao fazer o ator encarar o texto dramático como uma chave de leitura sobre o que é o homem. O ator deve concentrar seus esforços aí: sobre o que vê, sobre o que é o homem, através da janela que o autor lhe mostra, e criar em si mesmo, por meio de suas ações psicofísicas, a sua própria janela que mostra o homem para o homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Ed. WMF Martins Fontes, 1986.
KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro, 1975.