

Stanislavski, Cultura e Revolução e Augusto Boal

Geraldo Britto Lopes

Resumo: Artigo sobre Konstantin Serguéievitch Stanislávski, o criador do Teatro de Arte de Moscou e seu trabalho, focando em especial na criação do seu chamado “Sistema” de interpretação, que foi exportado praticamente para todo o mundo, e a relação e influência dessa sua criação com o período da Revolução de Outubro e que muitas vezes é negligenciado e identificado somente como um modelo de arte Stalinista. A partir dessa hipótese apontar como o trabalho de Stanislavski teve também influência no trabalho do brasileiro Augusto Boal, reconhecidamente um Stanislaviskiano e um dos primeiros a trazer o “Sistema” para o Brasil, usando-o inicialmente no Teatro de Arena e depois na própria criação do Teatro do Oprimido.

Palavras-chaves: Stanislavski, Revolução, Boal, Teatro

Stanislavski, Culture, Revolution and Augusto Boal

Abstract: Konstantin Sergeyevich Stanislavsky, the creator of the Moscow Art Theater and his work, focusing in particular on the creation of his so-called "System" of interpretation, which was virtually exported to the whole world, the relationship and influence of his creation with the period of the October Revolution and which is often neglected and identified only as a model of Stalinist art. From a hypothesis, Boal's work was also influenced by the work of Stanislavski. Boal was a recognized as a Stanislaviskian and one of the first to bring the "System" to Brazil, using the initially in Arena Theater and later in his own creation of the Theater of the Oppressed.

Keywords: Stanislavski, Revolução, Boal, Teatro

Konstantin Serguéievitch Stanislávski é considerado o mais importante diretor de teatro da Rússia e poderia dizer do mundo, no século XX. Tornou-se o modelo e o inspirador das artes cênicas russas, tendo sido inclusive seu Sistema de interpretação considerado como modelo de todas as escolas de formação teatral praticamente em todo mundo. Inclusive sendo importado, adaptado e amplamente usado pelo cinema de Hollywood. Mas qual a relação desse teatro e os primeiros anos da Revolução de Outubro Um sistema teatral que passou a ser cartão de visita do trabalho artístico da URSS para o mundo, elogiado de Lenin a Stalin. A revolução que Stanislaviski fez no palco teve influencia e foi influenciada pelos eventos de outubro. O Teatro de Arte de Moscou nasceu, 1898, com uma proposta de fazer

“(…) a criação de um novo tipo de teatro, ao alcance do público democrático que desejasse tomar consciência dos problemas de seu país e de seu povo. (...) e, a formação de um repertório “sério”, que abrisse a possibilidade de reflexão sobre os problemas mais atuais e profundos da realidade russa e sobre o lugar do ser humano na história e no mundo.”¹

Tanto que na cerimônia de abertura do TAM , o discurso proferido por Stanislávski, em 1898, lemos:

“Não se esqueçam que nosso objetivo é iluminar a vida escura da classe pobre, brindá-la com momentos felizes e estéticos entre a escuridão que a cerca. Nosso objetivo é criar o primeiro teatro racional, moral e acessível a todos (obschedostúpni), e é a este objetivo elevado que dedicaremos nossas vidas.”²

Em sua autobiografia Stanislavski coloca de forma explicita que o novo no TAM foi uma linguagem cênica, onde se propõe obras coletivas envolvendo toda uma equipe de atores, diretores, dramaturgo, cenógrafos, figurinistas e outros capazes de traduzir o novo conteúdo das peças de Tchekhov³.

Mas, a partir desse trabalho se dá um novo avanço apoiado por Tchekhov e Nemiróvitch-Dántchenko⁴. Os dois apresentam e mostram a importância de se montar

¹ VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 30-31

² STANISLÁVSKI, 1958, p. 174

³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Anton_Tchekhov#cite_note-10

⁴ Dramaturgo e parceiro de Stanislaviski na criação do TAM

obras de Maximo Gorki, que só o TAM conseguiria montá-las, trazendo a companhia para textos e situações mais próximas da realidade russa daquele momento. Stanislavski lembra que a conjuntura pré-revolucionária de 1905 já levava o TAM a selecionar candidatos das “massas populares” para seus cursos.

“a efervescência revolucionária e o nascimento da revolução trouxeram para o teatro toda uma série de obras que refletiam os ânimos político-sociais de descontentamento, protesto e sonhos com um herói capaz de dizer a verdade com energia”⁵

Diz Stanislavski, a propósito de seu próprio sucesso no papel de Dr. Stockmann, em *O inimigo do povo*, de Ibsen. Gorki escreve *Os pequenos burgueses*, encenada em 1901-2. Mas não foi muito bem, pois sofreu cortes da censura e sua apresentação só pode acontecer para os sócios do TAM – burgueses e aristocratas – e não para um público geral e com ensaios abertos cercado por polícia.

Ao montarem *Ralé*, na temporada seguinte, onde Stanislavski fez o papel de Satin, o TAM deu o segundo passo:

“Novamente estávamos às voltas com um problema difícil; um tom novo e uma nova maneira de representar, uma nova vida, um romantismo insólito, uma ênfase que por um lado beirava à mais perfeita teatralidade e, por outro, ao sermão. Quando se trata das obras de Gorki, é preciso dizê-las de modo tal que cada frase tenha som e vida. Seus monólogos didatizantes e próximos da pregação [...] têm que ser pronunciados com simplicidade, com elevação natural interior, sem falsa teatralidade nem grandiloquência; do contrário, corre-se o risco de transformar uma obra séria em melodrama vulgar. Foi preciso apropriar-se do estilo peculiar do vagabundo, sem o confundir nem mesclar com o tom teatral comum das peças de costume, e ainda menos com a declamação falsa e vulgar.”⁶

Mas para isso teve de realizar algo que foi fundamental e transformador no seu trabalho e no futuro do teatro. Para poder realmente entender e principalmente interpretar os personagens todo o elenco do TAM visitou o submundo dos albergues noturnos, a própria “ralé”, buscando a própria realidade da situação abordada na peça. Esses são exemplos de como Stanislavsky estava atento as transformações da sociedade russa e como estas podiam e reverberavam no processo criativo do TAM. Ainda muito tem de se pesquisar, mas já existem documentos que indicam como foi sua participação no processo da revolução. Por exemplo, no dia 13 de fevereiro de 1917, ou seja, dez dias

⁵ Stanislavski. Minha vida na arte. Civilização Brasileira. Pag 278

⁶ Stanislavski. Minha vida na arte. Civilização Brasileira. Pag 282

antes da Revolução, houve uma assembleia do grupo de “Atores de Moscou – para o exército russo e as vítimas da guerra”.⁷ Neste dia, reunida no foyer do Teatro de Arte de Moscou (TAM), a assembleia aprovou a transformação da sociedade no Sindicato de Atores de Moscou, para cuja direção Stanislávski entrou imediatamente após a Revolução de Fevereiro.

Entrando mais adiante pelo ano de 1917, encontramos um manuscrito datado do mês de agosto, intitulado *Obestetítcheskom vospitáni naródnikh mass* (Sobre a educação estética das massas populares), onde Stanislávski propõe um amplo programa de educação das massas através do teatro. Partindo de uma concepção ainda iluminista, muito similar à que guiava o TAM desde a sua origem, Stanislávski considera que na estética “nos espera um trabalho importantíssimo no processo de construção coletiva da Rússia”⁸. Assim, elabora um plano onde cada teatro se apresentaria duas vezes por semana em teatros populares e a preços também populares.

No dia 25(7) de outubro de 1917, o TAM realizava uma dessas apresentações que eram feitas semanalmente em teatro populares para estudantes, profissionais liberais e operários. Stanislavski coloca em sua autobiografia.

“Naquela noite as tropas cercavam já o Kremlin, realizavam seus preparativos secretos e massas silenciosas moviam-se para lá e para cá. Em outros lugares, ao contrário, as ruas estavam completamente vazias, a iluminação pública havia sido desligada e os postos policiais estavam desertos. No teatro Solodonikóvski, enquanto isso, reunia-se uma multidão de quase mil pessoas para assistir ao *Jardim das Cerejeiras*, onde mostrava-se a vida das pessoas contra as quais preparava-se a insurreição.

A sala, dessa vez repleta exclusivamente de um público muito simples, zunia de excitação. O humor de ambos os lados da ribalta era alarmante. Nós, atores, maquiados a esperar o início do espetáculo estávamos todos em pé atrás do pano e escutávamos a atmosfera condensada que vinha da plateia.

“Hoje não terminaremos este espetáculo! – falávamos. – Vão nos expulsar do palco”.

Quando o pano se moveu nossos corações bateram quase certos daquele excesso possível. Mas... (...) O espetáculo terminou com uma forte ovação e o público saiu do teatro em silêncio e, quem sabe, houvesse ali pessoas que se preparavam para o combate por uma nova vida. Logo começou o tiroteio, do qual com muita dificuldade tivemos de escapar para chegar em nossas casas depois da função. “⁹

⁷ Nome da sociedade bene cente constituída em 1o de dezembro de 1914, por ocasião do início da Primeira Guerra Mundial e que se tornara uma espécie de foro deliberativo dos atores moscovitas

⁸ STANISLÁVSKI, 1959, p. 22

⁹ Stanislavski. Minha vida na arte. Civilização Brasileira. Pag 353

Imediatamente após a tomada do poder pelos soviéticos, os espetáculos foram declarados gratuitos e durante um ano e meio os bilhetes não foram vendidos, mas distribuídos nas fábricas de Moscou. Nas palavras de Stanislávski, o Teatro de Arte se encontrava, “por força de decreto, imediatamente com um novo público (...), do qual grande parte, talvez a maioria, desconhecia não apenas o nosso teatro, como qualquer outro”¹⁰.

Em agosto de 1919 um decreto assinado por Lênin nacionalizava os teatros da Rússia soviética, colocando-os materialmente sob resguardo do Estado. O Teatro de Arte de Moscou, agora Teatro Acadêmico de Arte de Moscou (MKHAT, pela sigla em russo) e passa a fazer parte dos “teatros-modelo” da nova república em transição para o socialismo. O período de quase dois anos que vai desde a insurreição de outubro até a publicação do decreto, no entanto, mostra como se deu a batalha de Stanislávski por fundir suas concepções de “educação estética das massas populares” à Revolução.

Stanislávski, à frente do Conselho do TAM (Továrischestvo MKHTa), já em sua primeira assembleia geral apresenta um projeto de reorganização do Teatro de Arte. Para Vássina e Labaki, foi aí que “começou uma campanha, que duraria anos, para convencer os novos governantes da centralidade da cultura no processo de empoderamento das massas finalmente libertas”.¹¹

“Lênin passaria a frequentar o TAM. Stanislávski propôs então ao Conselho do TAM que levasse ao Soviète um projeto de multiplicação dos Estúdios por todo o país. (...) Depois da apresentação de Tio Vânia na inauguração do “Estúdio Dramático para Operários”, os jornais registravam que um dos melhores teatros da Rússia fora o primeiro a ir ao encontro do proletariado”.¹²

Esses fatos políticos e culturais também passam a influenciar concretamente a forma de Stanislavsky fazer teatro. Um dos pontos criados, a chamada Análise Ativa, que são improvisações sem conhecimento prévio do texto dramático pelos atores que criam as ações físicas. São feitas improvisações livres a partir da descoberta de si mesmo no papel e do papel em si mesmo. Stanislavski coloca que muitas vezes os atores simplesmente passam a somente ver o texto, somente palavras e deixam de se inspirar em si mesmo e suas vivências e acabam somente imitando e não criando. Stanislavski acredita fielmente que o único caminho para o desenvolvimento da arte do ator é “a partir de si próprio”, caso contrário, começa a atuação baseada em clichês e em procedimentos repetitivos.

¹⁰ Idem, pag 354

¹¹ VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 56

¹² Idem p.55

“No primeiro momento do conhecimento da peça, o autor com todo o poder de sua autoridade fecha o caminho livre do artista, aquele caminho que o leva para os fundos segredos de sua própria alma onde se guarda o mais valioso para a criação: o vivo e vibrante material psicológico do artista. Preserve a ligação espontânea com ele. Desta maneira, tudo indica que o artista precisa sentir a vida da peça e do papel ainda antes de seu conhecimento.”¹³

Por isso, Stanislavski rejeita a leitura prévia pelos atores do texto dramático, ou seja, aquilo que era a primeira condição sine qua non no processo da encenação do espetáculo. Afirma que, no início dos ensaios, apenas o diretor deveria conhecer a peça. O diretor conta a fábula muito resumidamente e traçar em linhas gerais os personagens para colocar os atores nas circunstâncias propostas da peça e, ao mesmo tempo, deixá-los à vontade para fazer os *études*¹⁴ a partir da própria experiência e imaginação. Stanislavski insiste que cada ator coloque a si mesmo a seguinte pergunta: o que eu faria se hoje e agora eu precisasse atingir aquilo que meu personagem quer.

Aqui apontamos, de maneira pontual e muito breve, com alguns exemplos e falas como foi o processo da revolução e as consequências ocorridas no trabalho teatral do TAM e em especial com Stanislavski. Não apontamos de maneira detalhada os resultados disso no próprio sistema. Mas o exemplo, dado no caso da peça *Ralé*, de Gorki, acho nevrálgico para entender o que foi feito. O sistema Stanislavski foi exportado praticamente para toda Europa e para o Estados Unidos.

Boal e seu encontro com Stanislavski via Actors Studio

O Actors Studio, fundado em 1947, foi um centro de ensino de representação que marcou época, tendo entre eles muitas estrelas de teatro e cinema como: Marlon Brando, Geraldine Page, Al Pacino, Marylln Monroe, Dustin Hoffman, entre muitos outros. Seus fundadores foram por Elias Kazan, Chrel Crawford e Robert Lewis. Entre seus professores também estavam Harold Clurman e Lee Strasberg. Assim, o *Actors Studio* pode ser considerado um fruto do *Group Theatre*, que desde os anos 30 reunia esses e muitos outros artistas e que tinham entre sua proposta, um teatro crítico e de esquerda.

¹³ STANISLÁVSKI, K. Artigos. Discursos. Respostas. Notas. Memórias: 1917 – 1938 // Coletânea de obras em 9 volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1994. Vol. 6, pag 404

¹⁴ Palavra em francês, escolhida por ele, para definir o que seria as improvisações tanto no processo pedagógico, quanto no processo da criação do espetáculo.

Um dos principais legados de escola foi o chamado o *Método*, desenvolvido mais a cargo de Lee Strasberg e que nos anos 50 ganhou enorme reconhecimento em peças em Nova York e também sendo utilizado no cinema. *O Método de Interpretação Para o Ator* ou simplesmente *O Método*, foi desenvolvido a partir dos conhecimentos do sistema criado por Stanislavski através de aulas que teve no *American Laboratory Theatre*, em 1920, que foi criado por Richard Boleslavsky, Maria Ouspenskava e, posteriormente, Maria Germanova, todos integrantes do Teatro de Arte de Moscou, em que trabalhavam com Stanislavski. Entre os estudantes do *American Laboratory Theatre* já estavam Lee Strasberg, Harold Clurman e Stela Adler.¹⁵

Boal, em sua biografia, coloca:

Entrevistei Harold Clurman, Stela Adler e Kazan, depois da estréia de “Gato em teto de zinco quente”. “...” Gassner conseguiu para que eu fosse admitido em sessões do Actors Studio, como ouvinte – melhor dito, vidente, pois via mais do que entendia?...”Desde aquelas sessões tenho fascínio por atores que vivem de verdade seus personagens – não fazem de conta. Ver ator criando, metaforseando-se, dando vida as suas potencialidades adormecidas, é uma das maravilhas da natureza humana. É a melhor maneira de se entender o ser humano: ver ator criar. Actors’ Studio, Arena – ator era o centro do universo. Meus melhores espetáculos foram de ator, não de luz ou cenografia.¹⁶

John Gassner¹⁷, professor de Boal, o indicou as aulas do *Actors Studio*. Aqui acredito que se faz importante conhecer um pouco mais do que acontecia em NY naquele momento em relação às montagens, direções, Stanislavsky e suas diferentes interpretações. Strasberg, Kazan, Adler e Clurman se conheciam há anos, estes últimos, inclusive, foram casados.

Nos Estados Unidos estava se descobrindo a forma de se utilizar Stanislavski e também haveria influências e diálogos com Brecht. Mesmo que as experiências de Brecht não tenham ido numa linha Épica, talvez mais aplicada por Piscator em suas experiências no *Dramatic Workshop* e elogiadas por Gassner, havia uma troca, uma relação entre os de linha Stanislavkiana – Kazan, Strasberg, Clurman e Adler – e Brecht. Acredito ser importante marcar essas “interações”, pois muitas vezes se

¹⁵ Os 3 já haviam se encontrado pessoal a Stanislavski, em Moscou, quando da visita do Group Theatre, nos anos 30.

¹⁶ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Pag 126.

¹⁷ Via um artigo de John Gassner, que Boal resolve ir para os Eua. Na época, Gassner era um reconhecido professor de dramaturgia e uma enciclopedia quando se trata da história do teatro mundial.

pretende, principalmente os herdeiros destes, delimitar Brecht X Stanislavski mais do que os próprios autores.

Brecht tem textos de crítica, mas também elogia pontos de Stanislavski, inclusive esse ponto sobre emoção. O que Brecht não aceitava era a forma dogmática de como os estalinistas transformaram Stanislavski, como algo congelado no tempo e no espaço.

Para ilustrar essas pontes, é importante mostrar um pouco da própria história da formação de como Stanislavski foi apropriado nos Estados Unidos e até mesmo o debate de diferenças entre seus seguidores. Lembrando mais uma vez que Strasberg e Adler (também Herbert Berghof), dois seguidores que tinham uma visão diferenciada de Stanislavski, foram professores de interpretação no *Dramatic Workshop*, que tinha a direção de Piscator e no próprio programa exposto¹⁸ existe uma tentativa de combinação de formas de interpretação.

No livro de Lee Strasberg, ele conta um pouco desse percurso, seus aprendizados e suas diferenças e incompreensões que ainda continuam até hoje nas diferentes interpretações de Stanislavski. De acordo com Strasberg:

O trabalho de Stanislavski e do Teatro de Arte de Moscou tinham me convencido de que a atuação era o processo da vida no palco. Todas as minhas observações, todo o meu conhecimento e todas as minhas leituras tinham me guiado em direção as ideias certas. Mas a questão definitiva permanecia: como se consegue tudo isso? Como dar vida ao que se sente?¹⁹

Strasberg coloca que ao entrar para o *American Laboratory Theatre*, teria de se fazer um teste dividido em três partes. O 1º seria um exercício de mímica relativo à memória sensorial, no qual teria de lidar com um objeto imaginário. O 2º era sobre a imaginação do ator, o que ele coloca como “memória emocional” e além de concentração e memória afetiva havia um elemento a mais que era de “ação”. Aqui se faz importante todo um debate, pois uma das grandes diferenças que se apontava é que Strasberg e toda sua escola não havia se fixado exclusivamente nas primeiras etapas do sistema de Stanislavski, que estaria totalmente pautado pela memória emotiva/afetiva (aqui Strasberg também aponta que algumas diferenciações podem ter sido causada pela

¹⁸ “O *Dramatic Workshop* alcança um meio feliz entre o “teatralismo” e o naturalismo, atraindo ao mesmo tempo o Teatro Épico renascido por Piscator.” Texto do Programa Departamento de Atuação. *Dramatic Workshop*.

¹⁹ STRASBERG, Lee. *Um sonho de Paixão, o desenvolvimento do Método*. Ed. Civilização Brasileira. 1987, p. 89.

tradução de termos do russo para o inglês). Mas a principal “acusação” para insuficiência de Strasberg e de seu Método, seria a não presença da chamada “ações físicas” que são relativas aos últimos trabalhos de Stanislavski realizados no anos 30. Lembrando que esses integrantes do *Group Theatre* tiveram com Stanislavski em Moscou, neste período. Para que não parem dúvidas, transcrevo o trecho que Strasberg expõem o tema da “ação” dentro do processo de interpretação:

Ação não é uma paráfrase literal das palavras do autor, nem um sinônimo para o que transpira no palco, nem uma análise lógica da cena. A ação sempre foi o elemento essencial no teatro. A própria palavra ator traz isso implícito. Todo ator faz uso de um ou outro tipo de ação.

O ator exteriorizado acha que a ação é o "trabalho de palco" de sua função: onde se move, onde se senta, onde e como reage, onde enfatiza um pensamento, interrompendo algum ato físico. Tudo isso significa um meio de sugerir o que o personagem está pensando, sentindo ou fazendo.

Além disso, todo ator cria uma sequência de ações que representam uma rotina física: entra pela porta, pára, suspira, olha em torno, tira o casaco, arregaça as mangas e realiza alguma atividade diária — alguma coisa com a qual está habituado a lidar, enquanto diz as falas do personagem. Essas ações físicas, frequentemente criam uma imitação ou uma indicação do que o personagem está fazendo.

Mesmo nessa área da representação teatral, as ações verdadeiras devem ser realizadas com o auxílio dos sentidos e da concentração. Repetindo, quando o personagem para e pensa no que vai fazer, o ator deve realmente pensar e não fingir que pensa. Talvez esperasse encontrar em casa alguém que ali não se encontra; ou está pensando em como deve enfrentar sua próxima tarefa, que poderia ser a de contar alguma novidade especial. **Essas rotinas –Físicas podem ser feitas enquanto seu espírito e sentimentos estão ligados a alguma outra tarefa básica, que é a ação da cena propriamente dita.**

A verdadeira ação da cena é expressa pelas intenções do personagem. Vamos imaginar uma cena com poucas falas:

Alguém entra por uma porta. Um voz feminina chama de fora de cena: “Você chegou, querido?”

Ele responde: “Cheguei”.

A voz off continua: “Como foi o dia?”

Ele responde: “Ótimo”.

A voz volta a perguntar: “Já quer jantar?”

Ele responde: “Hum... hum...”

O homem pode estar voltando para casa porque foi despedido e quer contar o fato a mulher. Isso conduzirá a ação e conduzirá também seu comportamento, antes

mesmo que o diálogo lhe permita expressar o que sente; ou, o homem pode estar desconfiado de sua mulher e veio para casa ver se descobre alguma coisa. As **ações físicas** permanecem praticamente as mesmas, mas o modo como serão conduzidas, vai depender da ação emocional da cena. Como iria ele abordar o assunto? Vai fazê-lo imediatamente? e assim por diante. Todas essas ações com o mesmo padrão de movimento físico geral, resultariam em comportamentos bastante diferentes por parte do ator.

As ações, para terem valor, devem sugerir além do que as palavras dizem. Elas não são simplesmente físicas ou mentais, mas físicas, motivacionais e emocionais

“Apesar da sua importância, a ação se surge numa peça depois que o ator tenha sido treinado a reagir e a sentir. A ação torna-se então o meio pelo qual o ator entra no âmago do tema central da peça. Uma peça é uma sequência de vários tipos de ação. E estas, por sua vez, derivam das circunstâncias dadas da cena, isto é, daqueles acontecimentos e experiências que motivam o ator cumprir o que veio fazer no palco. (**)

Mais até do que os exercícios psicológicos e físicos no Laboratory Theatre, foi a noção de Boleslaski de um sistema unificado de treinamento do ator que permaneceu comigo. Treino vocal, relaxamento, expressão corporal, estudos de memória afetiva — todos esses componentes são essenciais para a formação do ator. Mais eletrizante ainda, foi o gradualmente vitorioso conceito proposto por Boleslaski de uma sequência fixa de procedimentos que serviriam ao ator principiante do mesmo modo que as técnicas básicas de estudo servem ao músico iniciante — uma sequência de exercícios que desenvolveriam física e mentalmente os estímulos necessários à criatividade do ator.

()Embora Stanislayski tenha insistido sempre que as ações eram psicofísicas, existe uma grande confusão e erro de interpretação, ate mesmo quanto ao significado de um termo simples como ação. A formulação infeliz das ideias de Stanislayski como sendo a "teoria ou método das ações físicas", é baseada em seus escritos posteriores, os quais devem sempre ser vistas conjuntamente com suas descobertas iniciais. Alguns "experts", que se baseiam somente em seus últimos trabalhos, acreditam que o conceito de ação não era conhecido por nós no American Laboratory Theatre. Essas pessoas criaram teorias imaginárias altamente elaboradas sobre as diferenças entre a maneira como entendi a técnica de Stanislayski e suas próprias formulações posteriores.** ²⁰[grifos meus]

Acredito que nos trechos acima, Strasberg deixa claro sobre seu conhecimento acerca da importância e da forma de utilização das chamadas “ações físicas” e não somente da memória afetiva.

²⁰ Ibidem, p. 103-106.

O trabalho que desenvolvi pode agora ser legitimamente definido como o Método. É baseado não apenas nas indicações do trabalho de Stanislavski, como também em Vakhtangov, que posteriormente simplificou-o e estimulou-o. Acrescentei ainda minha interpretação e procedimentos pessoais. Através de nossa compreensão, análise, aplicação e adendos, creio que fizemos uma contribuição considerável a complementação do trabalho de Stanislavski. As descobertas pessoais que fiz no Group Theatre, no Actors Studio e em minhas aulas particulares, fornecem respostas para os problemas de expressão.

O Método é, portanto, o somatório do trabalho que foi feito nos últimos 80 anos sobre o problema do ator. Possuo um certo grau de responsabilidade nesse trabalho e agora posso falar sobre ele com certa autoridade. **Meu desempenho pessoal aconteceu no desenvolvimento, treinamento e direção do conjunto do Group Theatre. Foi lá que aplicamos os procedimentos do Método a uma unidade teatral completa.** Desde 1948, como diretor artístico do Actors Studio, e em minhas aulas particulares, tentamos aplicar o trabalho ao ator individualmente.”

O que aconteceu com o Group Theatre , não foi tanto um período de descobertas, e sim a utilização de descobertas prévias no processo de produções efetivamente profissionais. Nossa preocupação , nesta época, era mais com a aplicação prática do que com a teoria. Foi um meio de testar com o que tínhamos aprendido com o Sistema Stanislavski segundo nos fora apresentado por nosso próprio professores. Foi, também, uma tentativa de checar nossos conhecimentos e capacidade, usando tais princípios de alcançar nossos próprios resultados sem imitar o que Stanislavski e seus seguidores executaram.²¹[grifos meus]

Nos trechos acima ele também mostra, mesmo sendo um grande admirador de Stanislavski e de seus professores que trabalharam com o mestre, que nunca ficou preso somente à teoria ou mesmo ao que aprendeu na prática com o *American Laboratory Theatre*, mas que desenvolveu sua própria forma, o que ele mesmo chamou de *O Método* a partir da realidade prática de utilização dentro de um grupo – *Group Theatre* – estável de teatro, da mesma forma que Boal, teve a oportunidade de ter ao chegar ao Teatro de Arena e com seus depoimentos da grande vitalidade, interesse e gana de aprender dos jovens atores do TPE²².

²¹ Ibidem, p. 110.

²² Teatro Paulista do Estudante – Grupo composto com integrantes da Juventude Comunista: Oduvaldo Vianna Filha, Vera Gertel , Jean Francesco Guarnieri e outros.

Outra pessoa importante com a qual Boal teve contato nesse momento em NY, foi Harold Clurman, que discute também sobre suas experiências e diferenças de Stanislavski numa URSS pós revolução, em um artigo seu de 1937, intitulado *Fundadores do Teatro Moderno*:

... O teatro como Nemirovitch-Dantchenko concebido não necessariamente distinguir entre as "filosofias" dos autores que apresentavam mas começou a insistir sobre a necessidade de ter uma "filosofia", "Um teatro deve ter um significado." Num momento foi ético; ele colocou que o homem era fundamentalmente bom, mas foi deformado por várias circunstâncias internas e externas. Mas com a revolução, entrou a necessidade social imediata para as produções teatrais. A revolução era para ser o significado se não o tema social real de todas as peças. Este desenvolveu com o tempo até o presente objetivo artístico de "realismo socialista", um realismo dinamicamente iluminado e dirigido pela visão socialista da vida. Cada teatro na União Soviética hoje desempenha sua própria variação e dá a sua própria versão do conceito amplo de "realismo social".

De modo que, mesmo na escolha de clássicos, quando novas peças estavam faltando ou quando novas verdades poderia ser expressa de forma mais satisfatória através de peças antigas, a ênfase era sempre sobre a importância daquela peça para o seu público contemporâneo, e não sobre a oportunidade que poderia dar recursos a um ator favorito aparecer em um papel famoso.

Em suma, o estresse não é apenas sobre o **COMO**, mas sobre **QUAL** - a preocupação com o conteúdo (que no teatro significa principalmente a natureza das peças escolhidas) - pode ser estabelecido como a maior contribuição de Dântchenko ao teatro moderno.

Mas tudo isso teria relativamente pouco significado, tanto quanto a arte do teatro vai se Dântchenko não tinha a consciência do fato de que, para uma peça **TER VIDA** no teatro é intrinsecamente ligado com a **forma** de sua apresentação no palco, e que se divorciar uma coisa da outra é assassinar a estética.

Para as novas peças deveria haver um novo tipo de interpretação, ou seja, um novo ator, um novo tipo de cenário, e não menos importante, um novo tipo de organização - em um trabalho, um teatro totalmente novo. Assim, para novas peças teve de ser estabelecido, uma nova técnica de representar.

E foi Stanislavski que com sua pesquisa e procura paciente que encontra uma nova técnica, que viria ser o sistema de Stanislavski que não nasceu num primeiro ensaio do Teatro de Arte de Moscou. No início o objetivo era de expressar a verdade artística em vez de ficção teatral.

O "sistema" demorou cerca de uma década depois de surgir o Teatro de Arte de Moscou, foi Dantchenko quem convenceu os atores da importância deste. Na época

reconhecidamente Stanislavski que quem estava mais aberto foram os atores mais jovens, foram eles que formaram os estúdios que se tornaram teatros independentes mais tarde. **O sistema não é estático. Enquanto alguns alunos estavam escrevendo ensaios presunçosos que contradizem as palavras do Mestre, o próprio mestre tinha levado suas ideias para uma nova etapa, ou tinha trazido uma nova ênfase para corrigir um erro antigo. Quando Michael Chekov há dois anos foi convidado a falar do sistema de Stanislavski, ele respondeu: "Eu só posso te dizer que eu sei de Stanislavski até 1926. Ele deve ter ido muito além desde então!"**

O sistema não é um "mistério". Ele é baseado em leis simples e compreensíveis que apenas representam uma análise correta da atividade criativa como pode ser observado em artistas plásticos em geral, especialmente os atores. No entanto, o sistema, porque é para atores e deriva-lo com validade somente através de resultados em agir, não é uma questão a ser "resolvida", ou mesmo discutida por meio de debates literários ou argumentos teóricos. **Daí a relutância de Stanislavski para escrever sobre ele; e talvez seja a grande quantidade de bobagens que foi oferecido na forma de explicação ou objeção que estimulou-o para a redação do presente volume, que é relativamente fácil, por vezes, curiosamente ingênuo, não em todos teórica."**

Não tem com se fazer um resumo do livro, pois ele demanda que seja lido cuidadosamente e fundamental que seja visto e assistido na prática. **"E todo bom diretor faz seu próprio sistema, transformando-o, assim, um pouco; Ninguém pode dirigir pelo livro"**. Mas importante frisar que alguns dos pontos principais do sistema estão conectados diretamente com os problemas do teatro moderno em geral, e não são sobre questões particulares específicas de uma prática teatral localizada na União Soviética.

O sistema de Stanislavski está principalmente focado nas interpretações como um todo, no conjunto das peças de teatro no sentido mais literal da palavra O ator tem de entender que seu personagem é uma parte da peça. Não limitado a uma qualidade específica de um ator que é engraçado ou tem uma bela voz, mas como através desses atores e de sua interpretação se pode compreender como um todo a peça. O que se busca são interpretações organicamente contínuas, que deem um significado emocional unificado, uma forma de identificação e não belas performances de atores isolados em cena. ...

"O sistema não só não é "arte" em si mesmo; não é nem mesmo uma estética. É apenas a corrigir o meio para um fim desejado. Quando a extremidade é fundamentalmente diferente da arte teatral (como em muitos Broadway), não existe qualquer necessidade especial para o seu uso; **quando a estética dos artistas é radicalmente diferente da de Stanislavski e do Teatro de Arte de Moscou vai necessariamente passar por uma transformação. Quando os artistas de uma**

tentativa de teatro descartam a sua lei, inteiramente haverá uma falta perceptível nos resultados, como muitos diretores insurgente na Rússia descobriram. O ator individual pode lucrar com o sistema em quase todo o teatro em qualquer terra, mas o sistema em seu sentido mais profundo e amplo pode ser praticado apenas em coletivos permanentes ou grupos onde a técnica é compartilhada em comum e onde os objetivos para os quais a técnica é empregada são comuns a todos os membros do grupo.”

O teatro moderno, repetimos, decorre Dantchenko e Stanislavski - e desde a sua criação conjunta, o Teatro de Arte de Moscou, porque eles representam alternadamente os ideais de conteúdo e forma, peças de teatro e produções, considerada como uma unidade ,visão social e humana, feito concreto e bela através da sua incorporação orgânica espontânea no meio completo do teatro, de que o verdadeiro foco é um grupo de atores e para todos nós o caminho para essa conquista é pavimentada pelo sistema de Stanislavski, e pela forma de organização teatro primeiro concebeu e fez funcionar no nossa atualidade como Dantchenko. ²³

Como podemos perceber, Harold Clurman reforça a proposta de que sistema nenhum é estático, e foi exatamente isso que fez com que Stanislavski criasse algo novo. E coloca que é fundamental que cada diretor possa ter consciência de que através do livro não vai conseguir dirigir. E da mesma forma que Strasberg já havia colocado, se repete a importância de se ter um grupo de atores abertos e com alguma identidade coletiva para melhor poder funcionar, se aprofundarem e se exercitarem.

Mais uma vez aqui é possível observar a semelhança com a situação em que Boal se encontraria no Teatro de Arena. Acredito ser interessante observar o próprio Harold Clurman, neste documentário²⁴, em que ele afirma logo em seu início o seguinte: “vida é luta, é drama, é teatro” e como ele dedicou sua vida ao teatro, ao seu personagem, com uma vitalidade e grande carisma.

Mesmo que Strasberg e o próprio Método tenha se tornado mais uma mercadoria na enorme indústria de cinema de Hollywood, se vê que se buscava algo diferente, algo

²³ CLURMAN, Harold. *Founders of the modern theatre*. Actors Studio. Disponível em: www.actors-studio.com/history/clurman.html > Acesso em: 20/05/2015.

²⁴ Harold Clurman: *A Life of Theatre from "American Masters*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QqASfGfPNWc>>. Acesso em: 20/05/2015.

de moderno para o teatro. Pois sabemos que mesmo hoje, muitas técnicas desenvolvidas por Brecht e Boal são mercadorias. Afinal, vivemos no mundo da mercadoria.

Essa etapa na formação de Boal se faz agora não somente a partir da teoria que adquiria nas aulas de Dramaturgia e a Interdisciplinar de Gassner/Piscator²⁵, de aprendizado, que incluíam várias outras aulas: Iluminação, História do Teatro, Shakespeare, Drama Moderno, Direção e também Sociologia.²⁶ Agora, chegou um momento da direção. Boal já estava envolvido também com o *Writers' Group* (grupo de dramaturgos do Brooklyn) que tinham conexão com o *Brander Matthews Theatre*²⁷ e que levou, inclusive, a produzirem a primeira peça dirigida por Boal, seguindo a mesma lógica do *Dramatic Workshop*, ou seja, tendo toda uma lógica de produção coletiva.

O elenco seria formado pelos dramaturgos do grupo, sendo diretores os atores...”decidimos construir cenários, varrer o chão, pintar paredes, convidar amigos, vender bilhetes, servir drinques e guloseimas, agradecer a gentileza de terem vindo enfrentando o risco. Foi o salto depois do impulso. Como não sabíamos nada, aprendíamos juntos. Me encantava a metamorfose: uma coisa, o texto escrito; outra, no espaço, no cenário, na luz, no movimento, no corpo e na voz. Tudo ganhava sentido, nova escritura. Aprendi que o diálogo, no papel tem jeito calmo, leva o tempo da leitura – lido é tempo passado. Voando entre gente viva, no palco, diferente – vivido tempo presente!²⁸

Essa etapa da montagem de sua peça pelo *Writers Group* foi como o coroar de um processo de aprendizagem de cerca de dois anos de estudos na Columbia University. Agora ele estaria voltando para o Brasil para dar continuidade ao seu sonho de criar um teatro, algo diferente. Mas neste momento, com uma enorme bagagem teórica e prática.

²⁵ Entre os anos de 1941 a 1951, Gassner foi o braço direito de Erwin Piscator – criador junto com Brecht do Teatro Épico – numa “escola de teatro” chamada *Dramatic Workshop*, feita na New Scholl Social Research University, com vários artistas e professores de esquerda. Onde Piscator pode realizar na prática a construção de uma escola de teatro político onde estudaram Judith Malina – *Living Theatre* – e muitos outros artistas que foram fundamentais no movimento de teatro alternativo, do off-broadway in Nova York.

²⁶ Entrevista de Boal ao *Jornal do Brasil*. 13/02/1960. Arquivo Ipeafro.

²⁷ *Brander Matthews Hall* foi construído em 1940 para abrigar as atividades teatrais da Columbia, bem como a Escola de Artes Dramática. O teatro foi construído como um teatro experimental e para oficinas. Como resultado, nos 18 anos que se seguiram à sua existência foram introduzidos muitos conceitos teatrais novos e emocionantes. Prof. Milton Smith (professor de Boal), coloca em 1940 que “o material que deve ser encenado em um teatro universitário em New York City deve ser diferente do que seria em qualquer outra parte do país”. Dr. Smith, portanto, ressalta que o *Brander Matthews Theater* nunca deve repetir sucessos da Broadway. Em vez disso, esperar que apresentará peças originais e remontagens de clássicos famosos e relativamente desconhecidos. Estas apresentações, o professor Smith disse, deve haver novas interpretações de peças antigas. Peças experimentais foram produzidos nessa linha. Disponível em: <<http://spectatorarchive.library.columbia.edu/cgi-bin/columbia?a=d&d=cs19601028-01.2.23&e=-----en-20--1--txt-txIN----->> Acesso em: 28/05/2015.

²⁸ BOAL. Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Civilização Brasileira. 2002.p. 126.

Como Boal fala numa entrevista, talvez esteja preparado para fazer diferente, sem fórmulas prontas.

Paralelamente à criação de uma dramaturgia brasileira, precisamos desenvolver os nossos estilos de representação. Realismo é realismo, em qualquer parte do mundo. Mas em cada país ou região, tem a sua fisionomia diferente. Estamos procurando a fisionomia do nosso realismo teatral. Valemo-nos da experiência de Stanislavski, de Kazan. Porém, tenha os defeitos que tiver o nosso trabalho não será nunca uma reprodução, uma cópia. Erraremos os nossos erros.²⁹

Boal chega ao Brasil, Teatro de Arena e a prática Stanislavskiana

Dessa forma, a proposta que o Arena implementa, fruto dessa soma de fatores conjunturais, teóricos, Teatro Paulista do Estudante, PCB, chegada de Boal e outros, cria o fermento para esse grande desafio. O debate da necessidade de se criar um Teatro Popular e Político, com textos nacionais, com o Seminário de Dramaturgia, Laboratórios de Stanislávski, com uma interpretação brasileira, com as teorias estéticas de Marx, Lukács, Brecht, com Teatro Revista, Circo e tudo mais, propicia que o Naturalismo se misture e se confunda com o Realismo e a própria forma Dramática com a Épica, formando assim, essa mistura que é característica da nossa periferia, que é brasileira, mas não nacionalista no sentido de valorizar somente o que vem do Brasil, mas justamente de poder trabalhar de diferentes formas que foram utilizadas em outros lugares, mas que em uma realidade diferente proporciona novos frutos.

Deste modo, o Arena, a partir dessa nova configuração, busca uma forma diferente de produto. Inicia a sua forma e dentro dos seus limites, uma proposta de luta contra o fetiche da mercadoria classificada como Teatro Alienado. Oferecer um outro produto que não seja simplesmente o teatro importado, podendo questionar a “engrenagem” do teatro, do fazer teatral em si. Aqui o uso o termo engrenagem a partir de uma perspectiva brechtiana, mas não da simples importação do conceito. Ao decorrer do texto vou desenvolver para que fique mais claro.

Inicialmente não existiam textos nacionais, então se buscou textos realistas estrangeiros que pudessem de alguma forma alterar minimamente e dar uma resposta ao Teatro Alienado. Afinal, teatro não é só texto, então se iniciou pela forma de se atuar,

²⁹ Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 6 de março de 1960

mas ao mesmo tempo, com textos que tinham uma carga crítica e veio a sequência de autores de “qualidade”, que atendiam ao conceito burguês de arte, mas ao mesmo tempo, já tinha um tempero político.

Veio a sequência - Steinbeck, O’Casey, Howard, mas qual seria a diferença mais radical em relação ao TBC/teatro alienado? Ter somente um texto mais político não seria uma grande ruptura. A proposta foi justamente de fazer os textos estrangeiros de forma brasileira, usando o Stanislavki ou o Método de Lee Strasberg. Sua versão de Stanislavsky ou mesmo a versão que Boal encontraria para o Brasil a partir dos laboratórios internos com laboratórios populares (ida à rua, circo, sindicatos), as adaptações que realizou e a própria lógica de transformar o Arena numa escola, num local de estudos.

É importante lembrar que Boal vinha de várias experiências que apontavam para isso – o TEN e o Abdias (que aprendeu em Buenos Aires), a proposta do Gassner de uma formação completa de teatro, não só ser um mero escritor de peças, mas ter noção de toda cadeia produtiva que envolve o teatro, do ponto de vista técnico, ideológico e histórico (Vide o Dramatic Workshop/Piscator). Nota-se também o que foi vivenciado nas experiências emergentes de propostas de um teatro popular, do ponto de vista temático e as experiências dos grupos estadunidenses, como de produção, através das propostas do teatro *off-broadway*, a própria proposta do Piscator em Nova York e do Norris Houghton, Teatro Phoenix e os teatro negros do Harlem, que conheceu a partir de Langston Hughes.

De acordo com Maria Thereza Vargas³⁰:

MT: É, mas ele quando chegou, ele instituiu essa história do estudo, fez um pequeno seminário, sobre dramaturgia, que eu também não assisti, e depois ele fez um curso de interpretação. Ele organizou mais com pessoas mais, Décio Almeida Prado, Anatol, Sábado Magaldi, Beatriz Segal. Mas a chegada do Boal, como eu te falei, foi a primeira revolução, introduzindo nos ensaios, na preparação, nas escolhas

³⁰ Teórica e pesquisadora. Uma das pioneiras na investigação histórica das artes cênicas brasileiras, Maria Thereza Vargas goza de expressiva notoriedade, por sua fundamental contribuição na organização do acervo da história teatral paulista. Autora de expressivos títulos de pesquisas e ensaios de fina erudição. Após formar-se em dramaturgia e crítica pela [Escola de Arte Dramática - EAD](#), assume a secretaria da Escola, em 1958. Dois anos antes, ajudara a planejar e editar os primeiros *Cadernos de Teatro*, vinculados ao grupo carioca [O Tablado](#). Participa do Seminário de Dramaturgia do [Teatro de Arena](#), entre 1958 e 1960, debatendo e analisando textos.

de peças, estudos. Preliminares, coisas que não se fazia.

Sempre Stanislávskiano. Mas aí, surgiu essa preocupação de uma coisa brasileira, vamos por o povo no palco, essas coisas todas, que aliás já tinham posto, os anarquistas já tinham posto há séculos. Mas começou a surgir essa coisa na época do Juscelino, não foi? Essa brasilidade.

MT: Agora, o Stanislávski que Boal ensinou quando chegou, era o Stanislávski, que ele aprendeu no *Actor's*. O *Actor's*, eu acho que surgiu como uma contestação à maneira de representar dos americanos. Eles não eram ingleses. Aqui precisava ter um antagonismo, o Teatro Brasileiro de Comédia, vamos fazer o Brasil que eles não fazem. Eles fazem, mas um ator, eu não sei quem foi, se foi Cacilda Becker, se foi Valmor Chagas, foi e disse: “Vocês são muito bons, vocês são bons atores, mas vocês não representam, vocês são...”

E aí veio a preocupação de pegar esse Stanislávski, que lá na América era contra a atuação inglesa, que você pode ver pelo cinema como é diferentíssimo atores que não frequentaram lá, e aqui vamos ser contra os atores do TBC. E veio a mudança de Stanislávski adaptado a essa preocupação de atuação brasileira.

E aí, como é que eles transformaram isso, era nos exercícios ali? O Boal dava exercícios?

MT: Até assisti, acho que já não estava mais quando eles faziam exercícios. Bem, sabe que o Stanislávski, mas com temas brasileiros. Improvisação, improvisação. Aí a observação, observavam, observavam... Observação o comportamento das pessoas na rua, era ali perto da praça da república, eles iam lá, tinha um movimento muito grande de todas as classes. (Entrevista Maria Tereza Vargas)³¹

Entrevista com Albertina Costa.

Se colocar que Boal pegou o Stanislávski, da memória emotiva e não chegava nas ações físicas, você...

Não sei... Isso é mais José Celso. É, eu não sei. Veja uma coisa: ele adaptava tudo, ele não levava nada ao pé da letra.

De Stanislávski, ele pegava e ia adaptando a situação...

Isso! Ele pegava alguma coisa que o interessava do Stanislávski e dos outros que ele usava, entende. (Entrevista Albertina Costa)³²

Enfim, não importava que o primeiro espetáculo que o Boal estava montando fosse americano... Embora de um autor incrível como o Steinbeck. A preocupação não era copiar a maneira de ser americana, era encontrar a maneira de ser brasileira para fazer uma peça americana, chinesa, de onde fosse. Acho que isso, de cara, marcou

³¹ Maria Tereza Vargas [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho do entrevistado. Gravação com celular

³² COSTA, Albertina. Albertina Costa. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho do entrevistado. Gravação com celular.

um processo, um andamento de trabalho. (Entrevista - Gianfrancesco Guarnieri)³³

Aí chega o Boal ... Formou-se então essa patota, esse conjunto feito lá dentro e nosso contato passou a ser de 24 horas por dia...A discussão era desde a hora de se encontrar até cair de sono....A proposta dele (Boal) foi montar *Ratos e Homens*, de Steinbeck, que nos permitiria fazer um trabalho de aprofundamento em nível de interpretação. Era uma peça realista, que dava elementos para este trabalho de laboratório e aprofundamento. Foi aí que começamos a definir novas linhas de trabalho para o Arena. O espetáculo nos permitiu pôr em questão tudo o que era feito antes. Questionava o método de trabalho. Aprofundou-se uma discussão e se encontrou uma metodologia para examinar criticamente o que vinha sendo feito. O que era antes encarado apenas de maneira subjetiva, passou a ser alvo de uma investigação objetiva, não intuitiva, mas coerente e mais organizada.³⁴

O Arena trouxe para dentro do teatro “os estruchos”: Aqueles atores que não seriam atores em lugar nenhum. Não tem cara de ator, não tem voz de ator, não tem nada de ator. E aqui também, começa a acontecer um realismo de outra ordem, um realismo brasileiro. Colocando em cena um outro tipo de personagem, você colocava também um outro tipo de interpretação... (Entrevista- Paulo José)

Peças brasileiras. Principalmente brasileiros com forte influência política. Era uma época muito política. Final dos anos 50, começo dos anos 60. Estavam todos muito engajados politicamente. Então, dessa fusão do Augusto Boal, com Vianninha e com o Guarnieri nasceu o tripé básico do Teatro de Arena de São Paulo. Os três principais. E havia outros elementos que se juntaram a esse grupo. Atores como Milton Gonçalves, era negro Flávio Migliacio, um ator brasileiro. Não podia ser mais brasileiro. Não tinha pinta nenhuma de “ator”, ator tradicional ter copo de whisky na mão e tal. Mais um pé de chinelo, como se usasse Black Tie no morro. (Entrevista - Paulo José)³⁵

Qual o processo que vem utilizando o Teatro de Arena. Acima de tudo o estudo – não como catalogação livresca de volumes e volumes – mas o estudo que vai fornecendo armas ao processo criador cultural. Objetivamente: Laboratório de interpretação – um laboratório para estudo da interpretação teatral. O processo de Stanislavsky é discutido e aprofundado. O ator procura sentir, cada vez com mais profundidade, com um contexto humano cada vez maior, a emoção específica que vai gerar símbolos que, organizados, vão transmitir a mesma experiência ao espectador. Exercícios que procurem símbolos que integrem o espectador na realidade nacional.³⁶

³³PETROBRAS. Arena conta Arena. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 01/06/2015.

³⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC. SNT, 1981, p. 85.

³⁵ Paulo José [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação com celular.

³⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. (Org. Fernando Peixoto) *Teatro. Televisão. Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Em entrevista à revista Caros Amigos, Augusto Boal diz o seguinte:

[...] o que Stanislávski fez de extraordinário, de genial? Em vez de uma linguagem simbólica, ele criou uma linguagem sinalética. Qual é a diferença? Numa linguagem simbólica, se você está apaixonado, faz assim, então é um gesto de amor, se você está com medo, é isso, se você está assustado, é aquilo. Então, tinha uma série de gestos de mão, de expressões fisionômicas que eram características de certas emoções, e você tinha de fazer aquilo, então era como se fosse em certos teatros, em certos estilos, o Kathakali indiano, o No e o Kabuki, japoneses, onde a cor amarela, a cor branca, tudo em um significado simbólico. Agora, o que é o símbolo? É uma coisa que está em lugar de outra, mas não é a outra, quer dizer, a bandeira é o símbolo da pátria, mas não é a pátria. Então, quando a pessoa estava apaixonada, não interessa se o ator estava ou não apaixonado, estivesse sentindo o que estivesse, importava era o gesto de amor que ele fazia. E o Stanislávski vem e fala: “Não, não vamos fazer mais essa linguagem, que é simbólica, vamos fazer sinalética”. Qual é a diferença? Primeiro sinta a emoção. Sentindo a emoção, ela vai buscar a forma justa, quer dizer, por que apaixonado é assim? Apaixonado pode ser “ôôôô... (faz uma careta), tem todos os tipos. Aquele com a língua de fora e a mãozinha assim, que nem cachorrinho, tá apaixonado, né? Então, ele falou, você primeiro sinta o amor, sinta o ódio, sinta o medo, sinta não sei o que e vai vir uma forma. Isso eu acho que é a diferença, e que todos nós, diretores, somos influenciados pelos Stanislávski, provavelmente. Acho que o *Actor's Studio* pegou isso e levou para a subjetividade especialmente pela influência do cinema, porque eu via muitas peças naquela época, com atores do *Actor's Studio*, Bem Gazzara, o James Dean, e percebi que não era bem assim. Mas no cinema, pelo fato de você ter a câmara em cima... por exemplo, o ator chegava e perguntavam: “Como é que você vai?” Em vez de dizer “tudo bem”, não, ele olhava primeiro, segurava o copo, olhava assim, dava uma volta... “I'm ok”, depois de meia hora. Ele dava primeiro tudo o que estava na cabeça do ator, ele permitiu o tempo objetivo. Então, o tempo objetivo se deformava. Quer dizer, o Stanislávski, pra mim, pensava na subjetividade do ator, mas, sobretudo, pensava que essa subjetividade é feita de interações. Então, tem um lado objetivo, quer dizer, são duas pessoas falando uma com a outra, não é um e a câmara esperando que ele mostre os movimentos da alma até que saia o “tudo bem”. **O *Actor's Studio* era baseado no Stanislávski, mas eles fizeram uma espécie de “expressionismo Stanislávskiano”, e no Teatro de Arena — porque foi naquela época que eu vim assim meio embalado com o *Actor's Studio*, com Stanislávski e tudo — o que eu fazia era o seguinte: “Olha, é a emoção que vai dar a forma, sim, mas vamos primeiro ver a ideia. Qual é a ideia que vai gerar essa emoção, e essa ideia, concreta, gera uma emoção que então vai dar sua forma”. Eu insistia**

na ideia”³⁷

O que se pode observar a partir desses depoimentos são as transformações trazidas por Boal para os métodos de trabalho do grupo. Colocando desde a importância do estudo, afinal, se queremos mudar a maneira de fazer teatro, temos de saber o que é o teatro. E mudar a maneira de se fazer teatro inclui a radicalidade da maneira de se produzir teatro. Boal, a partir das experiências e vivências que teve desde os contatos teóricos e práticos que tinha possuía essa noção. Isso pode ser observado na tentativa de sistematização do que e de como seria a formação de um grupo, até mesmo a forma de interpretar e o que interpretar.

Temos de ter sempre em mente que teatro não é somente texto, mas também a realização de imagem, sons e palavras em movimento, ou seja, pensar, de forma dialética, que havia ao mesmo tempo um processo de experimentação do “interpretar brasileiro” e da própria forma de se dirigir, dialogando e se descobrindo, aprendendo e ensinando. Não se limitando somente a um trabalho de mesa como no TBC, em que já havia quase uma pré-definição do diretor.

Dessa forma, Boal inclui ao estudo não somente a teoria teatral, como no caso Stanislavsky que buscava de uma forma, pode-se dizer não radical, mas que para época era inovador, teorias filosóficas, estéticas e políticas. Bem entendido, foi a soma desse grupo e não Boal de forma isolada que permitiu e proporcionou isso. Com isso, o texto era estudado na sua relação dialética com a encenação, o que implicava em experimentação por parte dos atores e do diretor. Não há mais espaço somente para o chamado “trabalho de mesa” nos moldes do TBC³⁸, em que os atores estudavam o texto e o decoravam já conhecendo as definições de intenção enunciadas pelo diretor.

Para que a pesquisa se aprofundasse, era necessária uma maior autonomia dos integrantes do Arena em relação à dramaturgia. Nessa proposta nova de Boal, o processo teatral parte do estudo do material feito em grupo e vice-versa.

Mesmo antes de ir para os Estados Unidos ele mostra que não fica limitado a somente se restringir a uma “fábrica de emoções”. Ele tem a emoção como ponto, mas

³⁷ EXILADO. *Caros Amigos*. São Paulo, ano IV, no 48, mar./2001, p. 29–30. Entrevistadores: Marina Amaral, Marco Antônio Rodrigues, Carlos Castelo Branco, João de Barros, Sergio Pinto de Almeida, José Arbex Jr., Márcio Carvalho, Wagner Nabuco e Sérgio de Souza.

³⁸ Ensaio no TBC: “O método de Celi implicava, primeiro, “leituras de mesa”, momento em que os atores liam seus textos até atingir as inflexões desejadas pelo diretor. Depois, passavam a decorar os papéis para, por fim, fazer os ensaios e as marcações das cenas”. Prado, Luíz André do. *Cacilda*

não se limita a ela, vai aos poucos experimentando diferentes formas de se buscar essa emoção, e nisso entram os exercícios criados, os laboratórios realizados dentro e fora do Arena. Então, há uma diversidade de possibilidades que, a meu ver, impede simplesmente classificar o Stanislávski usado por Boal como mera reprodução do Método de Strasberg, tendo esse mesmo certa dinâmica não tão enquadrada. Percebe-se por esse último depoimento do próprio Boal como existe toda uma proposta dialética entre forma-ideia-ação e tudo isso estava associado e conectado ao que acontecia fora do teatro, pois não era um mero grupo de teatro que buscava uma técnica vazia para conectar com uma forma.

Esta proposta em criação tinha de atender ao ideal presente naquele momento, naquela conjunta de ser brasileiro, não reproduzir a lógica europeia do TBC. Uma coisa tem de estar conectada à outra. Afinal, como bem lembra Brecht:

Nunca, numa ‘crítica’ cinematográfica, poderia ler-se que o conteúdo deste ou daquele filme é bom e que a forma é má. Porque, na verdade, não existe diferença alguma entre forma e conteúdo, aplicando-se também neste caso aquilo que Marx diz sobre a forma: que ela só é boa na medida em que é a forma do seu conteúdo³⁹.

Dessa maneira, o Arena juntamente com essa nova frente de adeptos e desejosos de mudanças, começa a mostrar seus desejos e suas práticas. Estou apontando a primeira delas para a necessidade de estudo⁴⁰ e aplicação deste na parte, que senão mais fácil, é a mais concreta e visual, que é a maneira de se interpretar.

Foi sendo apresentado um novo produto, uma nova forma de interpretação com textos mais “críticos”. Assim: “[...]o indivíduo que produz, aparece como dependente, como membro de um todo maior”[...]“A produção do singular isolado fora da sociedade é tão absurda quanto o desenvolvimento da linguagem sem indivíduos vivendo *juntos* e falando uns com os outros.”⁴¹

E também iniciou-se um ponto importante – o questionamento acerca de quem é

³⁹ BRECHT, Bertold. *Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Porto: Campo das Letras, 2005.

⁴⁰ Cursos diversos: 26 de setembro de 1956, estréia Ratos e Homens e neste período Boal inicia Curso Prático de Dramaturgia, incluindo: Introdução, Teorias, Estrutura Teatral e Dinâmica Dramática, Caracterização Psicológica e Diálogo, Análise de Peças. Em 1957, O Teatro de Arena anuncia Curso Prático de Teatro responsáveis: Sadi Cabral(interpretação), Bernardo Blay (Psicologia), Décio de A.Prado(Estética), Sábato Magaldi(História do Teatro), Beatriz Segall (Improvisação). Fundamental apontar que Anatol Rosenfeld também vai estar presente em vários momentos, um grande interlocutor com Boal. Vide entrevista com Jacob Guinsburg e o intenso caloroso, discordante, mas fraterno debate que os dois têm.

⁴¹ MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo. 2011, p. 40.

capaz de ser ator e quais são as qualidades pré-determinadas para isso. Através dos depoimentos é possível notar que um dos pontos que Boal e o Arena buscaram trabalhar foi a possibilidade de pessoas como o “pé de chinelo”, Flávio Migliacio, alguém que nunca seria ator no TBC, poder se tornar ator no Arena.

Aqui é realizada uma quebra de determinada cristalização em relação ao conceito de quem é capaz de ser ator, mas não necessariamente rompe com essa cadeia no sentido de que ao esse novo “não-ator” ao se tornar ator, não quer dizer que ele virá se especializar e somente ser ator. Nesta perspectiva, entram as futuras necessidades de maior transformação da engrenagem teatral, mas esses “novos” produtos não alteram a engrenagem, nem chegam a arranhá-la, pois o processo de produção teatral, como já apontava Piscator, TEN e outros (restringindo-se às experiências concretas que Boal teve), não se limitam somente à função de ator, de interpretar, por mais diferenciada que esta seja. Existe toda uma estrutura de produção que está dentro de toda uma sociedade capitalista. “[...] quando se fala de produção, sempre se está falando de produção em um determinado estágio de desenvolvimento social – da produção de indivíduos sociais”⁴²

Onde entra o Teatro do Oprimido ?

A proposta de atuação de um ator realizada no Teatro do Oprimido estava já presente nas práticas do Teatro de Arena. Basta ver que um dos livros mais utilizados por Boal e que coloca o Teatro do Oprimido é o *Jogos Para Atores e Não-Atores*⁴³ que foi escrito em Buenos Aires, em 1974 e depois complementado, no Rio de Janeiro, em 1998. Lendo mostra como Boal manteve vários elementos que já estavam em edições anteriores e que se baseam em experiências do Arena. Interessante observar como o próprio Boal também faz esse percurso da “emoção prioritária”, as “racionalização das emoções” e finalizar com “estrutura dialética da interpretação”. Um percurso dialético onde ele aprende os limites da “mera”emoção.

Nossa 1ª proposta foi a de valorizar a emoção , torna-la 1ª e prioritária, para que ela pudesse determinar, livremente, a forma final... representar sem realmente sentir nada do que se representava. Queríamos Sentir.

⁴² Ibidem, p. 41.

⁴³ Pag 96. Cosac Naif. 2015

Mas como podemos esperar que as emoções se manifestem “livremente” através do corpo do ator, se tal instrumento(nosso corpo) está mecanizado, muscularmente automatizado e insensível em 90% das suas possibilidades? Uma nova emoção quando a sentimos, corre o risco de ser cristalizada pelo nosso comportamento mecanizado, pelas nossas formas habituais de agir e de nos expressar.⁴⁴

Então se viu que não basta se prender somente, como se isso fosse possível, ao elemento “emoção”. Tem de se buscar entender por que se emociona, da onde vem essa emoção e como foi construída e suas causas.

Queremos conhecer os fenômenos, mas sobretudo queremos conhecer as leis que regem os fenômenos. Para isto serve a arte: não somente para mostrar como é o mundo, mas também para mostrar por que é assim e como se pode transforma-lo.... A racionalização da emoção não se processo apenas depois de a emoção desaparecer, ela é imanente à própria emoção. Razão e emoção são indissociáveis. Existe uma simultaneidade entre o sentir e o pensar.

No início de nosso trabalho com Stanislavski, criávamos lagoas de emoção, profundas lagoas emocionais, mas a empatia, a ligação emocional personagem-espectador, é necessariamente dinâmica. Um excesso proustianismo e de subjetividade pode levar a ruptura das relações entre as personagens e a criação de lagoas de emoção isoladas. Temos, ao contrário, que criar rios em movimentos dinâmico, em lugar de mera exibição da emoção. Teatro é conflito, luta, movimento, transformação, e não simples exibição de estados de alma. É verbo, e não simples adjetivo.”

Por isso se faz fundamental a definição da ideia central da obra e do próprio personagem (ideia central = Tese x Antítese)e que estas se complementem mostrando sua harmonia e contradição de forma dialética – vontade e contravontade – desse conflito vem a ação (quantitativa e qualitativa). Esse era como chama Boal o “motor”de cada personagem. Essa conclusão dialética de Boal é muito interessante como casa com o que Brecht também fala também de Stanislavski ao dizer que no “método” a razão não é suprimida, ela aparece como um “mecanismo de controle”, como quando pede ao ator que explique o motivo de sua expressão. Stanislavski sabe que tanto o excesso de emoção ou da razão é ruim. O pensamento necessário tem sua relação emocional e todo o sentimento seu correlativo intelectual. Aqui poderíamos dizer como se assemelha

⁴⁴ Ibidem.Pag 73-74

ainda mais o grande debate que ainda existe na esquerda fazendo a ponte com o trabalho manual e intelectual. Como se fosse possível um sem o outro. E desde Marx sabemos que os seres humanos se distinguem dos animais por que são capazes de fazer na consciência o que depois vão transformar de forma objetiva, que não existe ato humano sem subjetividade humana. Não há ato sem envolvimento da consciência de quem o realiza. Portanto ao trabalho uma forma de interpretação dialetizada entre emoção e razão também pode-se fazer a ponte que a distinção entre trabalho intelectual e manual não é entre quem pensa e quem executa, já que quem executa, mesmo nas sociedade de classes(proletário) deve necessariamente pensar para produzir a riqueza da classe dominante. Boal contava ao falar dessa relação dialética entre razão e emoção que diziam que Einstein ao descobrir a Teoria da Relatividade, um conceito bastante racional, se emocionou com sua descoberta e chorou. Essa era a emoção que defendia, a que vinha a partir da descoberta e não das “lagoas de emoção” sem vincula com a realidade. Mostrando como essa descoberta em Stanislavski se deu a partir do processo da revolução podemos citar um trecho de Brecht.

“o sistema de Stanislavski é um progresso pelo simples fato de ser um sistema. O jogo que ele desenvolve produz a identificação de maneira sistemática; esta, portanto, não é efeito do acaso, nem do humor, nem da inspiração. O conjunto [*ensemble*] alcança uma alta qualidade técnica que tem o objetivo de provocar uma identificação total do espectador. *O progresso em questão fica particularmente visível depois que essa identificação começa a acontecer com personagens que até então não tinham nenhum papel no teatro: os proletários.* Não é por acaso que na América foram justamente os teatros da esquerda que começaram a se apropriar do sistema de Stanislavski. Esse modo de representar tem a possibilidade de permitir uma identificação com o proletário, até então impossível.”⁴⁵

Pouca gente que pratica o teatro do oprimido dá a devida atenção ao fato de que a grande maioria das técnicas de escrita nos livros dos anos 70 foram criadas anos antes, a partir de 1950 nos laboratórios do teatro profissional do Arena.

“O que me parece realmente importante é que o ator tenha tempo para ensaiar cada uma de suas vontades e contra vontades isoladamente a fim de melhor as compreender e sentir, como um pintor que primeiro escolhe as cores isoladas e depois as mistura na tela, por isso fazemos tanto exercício de motivação isolada, contra a vontade, pausa artificial, pensamento contrario, circunstancias opostas etc. Todos tinham por objetivo proceder a essa análise mas por mais que se voltem para dentro as personagens vivem para fora, por isso a inter-relação é

⁴⁵ BRECHT, B. *Écrits sur le théâtre*, v. 1, *op.cit.*, p.368. *Grifos nossos*. Do Artigo de Iná Camargo Costa. APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO (o interesse de Brecht por Stanislavski)

fundamental.”⁴⁶

É impressionante como pode-se ver nos exercícios criados por Stanislavski as semelhanças com os do arsenal do Teatro do Oprimido. Um ponto fundamental no TO é que seja um Teatro Do , Para e Com o Oprimido. E as cenas criadas são provenientes da própria realidade opressora que o oprimido vive ou seja surgem a partir de suas histórias, que podem ser individuais, mas que refletem situações sociais e políticas que se deseja transformar. Então são feitas improvisações sem um texto predefinido e que depois pode, e deve, ser escrito de forma coletiva, sem um escritor/dramaturgo profissional, e que seja fiel a realidade da opressão. A proposta da Análise Ativa⁴⁷ onde não se deve começar pelo chamado “trabalho de mesa”, com a leitura e depois a discussão e memorização dos diálogos. A Análise Ativa propõe justamente o oposto, deve-se evitar essa leitura anterior e sem uma memorização das palavras antes da experimentação prática. Em primeiro lugar, o improvisar, das ações e relações que brotam o porquê das palavras. Com essa proposta Stanislavski visa evitar as “lagostas de emoções”, caricaturas. Dessa forma Stanislavski acredita que o entendimento geral, e não somente particular, da situação da peça é melhor compreendido e revertido que os textos improvisados serão facilmente transformados no texto original do autor. Dessa forma não ficam sendo as emoções que movem o ator em cena, mas ao contrário, são suas ações (psicofísicas e verbais) que geram as emoções da cena ou poderíamos traduzir dizendo que “é o ser social que determina a consciência e não a consciência que determina o ser social”.⁴⁸

E ainda chega Brecht aponta duas semelhanças com Stanislavski: a teoria das ações físicas e a compreensão do super-objetivo⁴⁹, tópicos a partir dos quais seria possível até falar em sistemas complementares, desde que se ultrapasse a mera contraposição entre identificação e distanciamento, percebendo o distanciamento como a superação dialética (a que preserva e contém em si o superado) da identificação. Brecht complementa:

“Como dramaturgo, eu preciso da capacidade do ator de se identificar completamente e de se metamorfosear integralmente que Stanislavski foi o primeiro a pensar de modo

⁴⁶ BOAL, Augusto. *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 55

⁴⁷ Pág 5 desse artigo.

⁴⁸ MARX, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Pag 29.

⁴⁹ “Termo empregado por Constantin Stanislavski (1863-1938) para designar o tema principal de uma peça. Para Stanislavski, o superobjetivo é o elemento que dá sustentação e sentido à peça. Assim, personagem, objetivo, emoção, inter-relacionamento, situação, enfim, todos os elementos constitutivos de um enredo, devem dirigir-se a um mesmo alvo, fundir-se numa mesma corrente principal, que é o superobjetivo”. Dicionário de Teatro . Luis Paulo Vasconcelos . L&PM. 2009

sistemático; mas ao mesmo tempo, e acima de tudo, preciso da distância em relação ao personagem que o ator, enquanto representante da sociedade (de sua parte progressista), deve estabelecer”⁵⁰

E depois complementa em *A compra do latão*:

“A última forma, até agora, de representar do teatro burguês assente numa base teórica elaborada, e que é associada ao grande dramaturgista e ator russo Stanislavski, utiliza uma técnica que pretende garantir a *veracidade* da representação. O comportamento dos atores não deve distinguir-se em nada, nem no mais pequeno pormenor, do comportamento dos seres humanos na vida real. Através de um ato psíquico particular de identificação com a personagem a representar, o ator consegue imitações minuciosas das reações de pessoas reais. Este ato psíquico consiste numa introspecção profunda, na qual o ator entra por inteiro na alma da pessoa a representar, transformando-se a si próprio completamente nesta pessoa, um ato que, quando conseguido corretamente, é realizado também pelo espectador, de modo que também este se identifica completamente com a pessoa representada. Stanislavski, que tem o mérito de ter estudado este ato com rigor quase científico, e que especificou o que é preciso para o conseguir, não acha necessário defendê-lo contra qualquer tipo de crítica: não está de modo nenhum preparado para uma tal crítica. A identificação parece-lhe um fenómeno de todo inseparável da arte, tão inseparável que não se pode falar de arte quando ela não acontece. Alguém que queira contrariar esse conceito – e eu por exemplo vejo-me forçado a contrariá-lo – encontra-se à partida numa situação difícil, pois não se pode negar que o fenómeno existe de fato na experiência artística pura e simples. [...] Nos últimos anos, alguns abandonaram todas as técnicas (e existem muitas, a de Stanislavski é só uma delas) que visam a obtenção da identificação completa. A razão para tal é que estas formas de representar permitem mostrar a verdade sobre a vida dos seres humanos em comunidade (que é mostrada no teatro) só de uma maneira muito imperfeita.”⁵¹

Boal que os criou ou recriou em sua maioria nos laboratórios de atuação do Arena continua usando-os depois no teatro do oprimido, usando com os não-atores, dos integrantes dos movimentos sociais com os quais o Teatro do Oprimido deve trabalhar. Ao ensaiar em cena e transformar a função do espectador de ser passivo para se tornar o sujeito não só na ação dramática, mas em sua vida. Poderia mesmo ousar a dizer que no Teatro do Oprimido, onde Boal vai tateando e experimentando no Arena aquilo do que foram os laboratórios criados por Stanislavski – das emoções as ações físicas – com sua Identificação. Afinal nada mais *identificado* do que o próprio oprimido ao fazer o seu próprio papel ou aquele do seu opressor, ou seja, de sua própria realidade, não uma

⁵⁰ *Ecrits sur le théâtre*. Brecht, 1989, v. 2, p. 197

⁵¹ Brecht. *A Compra do Latão*. 1999, p. 92-3

reprodução, mas uma representação. Talvez daí venha o desafio de somado com o Distanciamento de Brecht se chegue a uma proposta própria de Boal. Esta pode ser visto como uma radicalização das duas propostas dos dois mestres para se chegar a de Boal que seria a “Estrutura Dialética de Interpretação”

BIBLIOGRAFIA

- Boal, Augusto – *Jogos para Atores e Não Atores*. Cosac Naif. 2015
_____ *Teatro do Oprimido*. Civilização Brasileira. 1998
- BRECHT, Bertold. *Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Porto: Campo das Letras, 2005
- MAGARSHACK, David. *Stanislavsky , a life*. Chanticleer Press. 1951.
- MARX, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. São Paulo: Martins Fontes, 1987
_____ *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo. 2011
- OSTROVSKY, Sergei and Senelick Laurence. *The Soviet Theatre*. Yale. 2014
- STANISLAVKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Civilização Brasileira. 1983