EDITORA da FUNDARTE
REVISTA DA FUNDARTE
ANO 17 / NÚMERO 34 / AGOSTO A DEZEMBRO DE 2017



Ensino dos Sistemas Teatrais na Escola Teatral Russa

Argus Monteiro Nery[1]

Resumo: O artigo pesquisa e compara os métodos de trabalho de Konstantin Stanislavski com o teatro épico de Bertolt Brecht e o espaço vazio de Peter Brook, visando apresentar uma alternativa à tradicional escola teatral russa baseada no método de Stanislavski. Na parte teórica, analisamos, além dos sistemas citados, a realidade do ensino do teatro na Rússia. Na parte prática, comparamos e usamos elementos do teatro de Bertolt Brecht (como o teatro épico e o gestus) e de Peter Brook (o espaço vazio) em atividades desenvolvidas com os estudantes russos do Instituto de Artes Teatrais da Rússia (RUTI – GITIS).

Palavras-chave: Ensino do Teatro; Métodos do ator; Teatro Russo.

The teaching of Theater Systems in the Russian Theatrical School

Abstract: This article research and compare the working methods of Konstantin Stanislavski with the epic theater by Bertolt Brecht and the empty space by Peter Brook, to show an alternative view of the theater teaching beyond the traditional russian school theater, based on Stanislavski`s method. In theoretical part, we analyze beyond the cited systems, the reality of the theater education in Russia. In the practical part, we compare and use the Bertolt Brecht's theatrical elements (like the epic theater and the gestus) and Peter Brook's (the empty space) in activities, developed with the russian students of the Russian Theatrical Institute (RUTI – GITIS).

Keywords: Theatrical education; Method of the actor; Russian theater.

No fim do século XIX e início do século XX, ascenderam novas correntes artísticas e, assim, surgiram os primeiros teatros que dispensavam as velhas maneiras do jogo teatral. Temos como exemplo a fundação do Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Konstantin Stanislavski e Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. A essência do trabalho dos diretores era buscar o realismo e o profissionalismo no teatro, algo que não havia em outros teatros desta época.

[1] Doutor em teatrologia pelo Russian Academy of Theatre Arts - GITIS - Moscou, mestre em atuação pela mesma instituição e fez a graduação em Licenciatura em Teatro, pela Faculdade de Artes do Paraná. Estuda sobre a história do teatro, a estética do teatro, o teatro brasileiro, e a direção de cena.

NERY MONTEIRO, Argus. O ensino dos Sistemas Teatrais na Escola Teatral Russa. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.110-130 ano 17, nº 34, agosto/dezembro. Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. 20 de dezembro de 2017.



Neste esforço, surge o primeiro estudo moderno das artes cênicas, chamado de “método Stanislavski”. Este sistema foi a base de muitas pesquisas que iriam ser realizadas ao longo do século XX.

Temos, como exemplo, o teatro épico de Bertolt Brecht, que tinha como objetivo uma nova forma de reflexão da sociedade no pós-Primeira Guerra Mundial. Anos depois, especialmente a partir da década de 1950, surgiram novas formas de reflexão, como o “teatro pobre” de Jerzy Grotowski; a teoria do “espaço vazio” de Peter Brook; o teatro “antropológico” de Eugenio Barba; e o “teatro da crueldade” de Antonin Artaud, dentre outros.

Nos dias atuais, todas essas correntes teatrais são constantemente evoluídas pelos seus seguidores. No Brasil, o diretor (ou o grupo) monta o espetáculo usando-se de diversos fundamentos de sistemas do jogo do ator - como o teatro realista de Stanislavski, o teatro épico de Brecht e outros, fazendo a sua releitura e aumentando as possibilidades de criação do teatro brasileiro.

O autor da pesquisa teve a oportunidade de observar as aulas de interpretação teatral na Universidade Russa das Artes Cênicas – GITIS[2], onde se viu especialmente o uso do sistema Stanislavski na prática. O autor da pesquisa é mestre e doutor nesta instituição. O sistema foi trabalhado nas aulas sob a forma de improvisações, análise de peças e no uso em trechos de obras literárias, que os estudantes fizeram de forma individual, em duplas ou em grupos. Esta metodologia de trabalho também é usada em outras instituições teatrais de ensino superior de Moscou.

O autor da pesquisa observou várias peças teatrais, montadas em diversos teatros moscovitas, que tiveram como princípio o uso do método Stanislavski. Foi também observado o uso da experimentação de outras

[2] Veja mais em http://gitis.net/en/



correntes teatrais, buscando um resultado original. Esta releitura possibilita um estímulo para o desenvolvimento das artes cênicas, que está sempre em processo de autorreflexão do que ocorre na sociedade ao longo dos tempos.

Temos como objetivo apresentar alguns métodos de trabalho do ator: o teatro épico de B. Brecht e o Espaço Vazio de P. Brook - colocando-os nos moldes do sistema de ensino dos estudantes do Instituto Teatral. Definiremos como problema desta pesquisa a possível ligação destes sistemas com o sistema Stanislavski. A parte prática da pesquisa fica reservada para a apresentação da metodologia do trabalho com os estudantes, que são divididos em dois grupos, em que cada um realizará a montagem de um trecho de uma peça a partir de um dos sistemas dos dois diretores acima.

Como justificativa da nossa pesquisa, utilizamos em nosso estudo os sistemas de Bertolt Brecht e de Peter Brook, pois podemos observar que ambos os sistemas têm alguma ligação estética com o método Stanislavski. Constatando as montagens de Bertolt Brecht nos teatros moscovitas, observamos a importância do estudo deste teatrólogo e dramaturgo. Já o estudo de Peter Brook, através do seu Espaço Vazio, mostra-nos a importância de aumentar o espectro da estética, saindo do tradicional palco italiano e indo para outros tipos de formato de palco, como o teatro de arena. Ambos os métodos são buscados para aumentar o repertório dos estudantes, diversificando a sua formação artística e, assim, influenciando na construção de uma nova forma de metodologia do ensino teatral, que é um dos objetivos desta pesquisa.

Na condução do experimento com os estudantes russos, o autor da pesquisa usou os trechos da peça “Valor do sangue”[3]. A obra para montagem foi escolhida pelo fato de que os autores brasileiros na Rússia são

[3] Tzenoyu Krovi, peça de I. Robin, baseada no romance “Terras do sem Fim” de Jorge Amado.



praticamente desconhecidos. Com isso, pensamos em aumentar os horizontes dos estudantes russos, despertando um interesse sobre a dramaturgia e literatura brasileiras.

O importante ator, diretor, professor e teatrólogo Konstantin Stanislavski (Império Russo, 1863 - URSS, 1938) começou as suas atividades no estúdio amador do círculo de arte e literatura. A maioria dos atores amadores deste tempo seguiam clichês preestabelecidos no uso dos papéis e o próprio Stanislavski não fugia à regra.

A constituição do sistema originou-se de forma gradual. Uma de suas etapas iniciais foi a formação de Stanislavski como ator e diretor. Ao observar o trabalho da trupe do duque de Meiningentz, no fim do século XIX, Stanislavski observa a importância dos elementos da direção cênica e dedica a sua atenção à qualidade da parte externa da montagem do espetáculo (como o estudo do figurino e acessórios de época, que deveriam ser fiéis à história). Com o tempo, estes detalhes foram as grandes inovações no teatro.

E assim, no tempo em que trabalhou na Sociedade de Arte e Literatura, Stanislavski criou três linhas essenciais na sua pesquisa em suas futuras criações: a intuição, o sentimento e a fantasia. Konstantin Stanislavski (que buscava o comportamento consciente em cena) trabalhou junto com o seu sócio, V. I. Nemirovitch-Dantchenko (que buscava o melhor entendimento do ator nos personagens nas peças trabalhadas). Ambos buscavam trazer as ideias do realismo[4] no jogo teatral. Tal formação confirma que o sistema só foi viável com uma ativa cooperação dos dois grandes diretores.

---

[4] Segundo a teatrologia russa, não existe o termo teatro naturalista no jogo do ator, somente o termo **teatro realista**. Usamos como conceitos de realismo: a busca verossímil da realidade tal como ela é, através de enredos e conflitos que ocorram e que sejam manifestados nas ações em busca de uma verdade que convença o espectador através da realidade que se passa em cena. O naturalismo, apesar de ser um movimento progressista do realismo, no teatro, especialmente no jogo teatral, não corresponde a este progresso. O termo “teatro naturalista” foi cunhado por Émile Zola no seu tratado, mas, nesta mesma época, já havia o teatro realista.



Os fundamentos do sistema são apresentados em dois livros de Stanislavski: “O trabalho do ator por si mesmo no processo da vivência cênica” e “O trabalho do ator por si mesmo na produção do processo da personificação do papel”. O que Stanislavski escreve mostra o domínio do seu sistema na criação teatral, através da direção e da atuação. O sistema constitui-se como o conjunto de fundamentos estéticos e profissionais nas artes cênicas.

É necessário o estudo do papel pelo **diretor** na construção do espetáculo. O diretor é o construtor da concepção – é o único formador do espetáculo. O problema da nova forma de direção define-se na busca do sentido artístico na montagem do espetáculo. Corresponde o seu olhar artístico com o do dramaturgo, fazendo do seu trabalho com o dramaturgo uma coautoria peculiar. A regra da direção é dar sentido na representação sobre os problemas do espetáculo - personificado na formulação dos termos: “objetivo” e o “super-objetivo” dos personagens envolvidos no espetáculo.

A importante função do diretor auxilia o ator no trabalho de construção do seu personagem. A relação entre o diretor e o ator é variada e eles desenvolvem e preenchem todas as novas colocações em uma marcha conjunta no trabalho da criação do espetáculo. Assim, o diretor, junto com o ator, apresenta-se como coautor no seu trabalho de criação e como orientador da criação em uma atenciosa formação.

O **ator** é o artista que é a figura central no método Stanislavski. Este diz que o ator deve estudar e observar o seu próprio mundo espiritual e pesquisar a sua natureza, revelando-se em uma nova forma. Stanislavski fez a conclusão sobre a ligação do consciente e do inconsciente na criação do ator.

Stanislavski propõe uma única e nova aproximação sobre a possível construção da formação do papel a partir do subconsciente. O conteúdo dessa aproximação é expressado pela fórmula da “arte da vivência”. A interpretação do ator sobre este conteúdo não traz a imitação, mas sim a revivência do



personagem através de ações lógicas - em que o ator analisa o passado deste personagem para desenvolver a representação de um papel.

E assim, Stanislavski propôs aos atores “irem a si próprios”, para que gerem a sua autêntica criação – busquem os conflitos a partir de moldes nas condições de vida real (as circunstâncias propostas), nas quais localizam-se o protagonista da peça na natureza adequada, que reagirá o acontecimento.

Com esta busca dos atores, nasce a “arte da vivência” e a “arte da alma realista”. Viver esta representação é alcançar a absoluta fidelidade do conteúdo psicológico. Esta é a chave da colocação do sistema. O ator de Stanislavski vê como fundamental o mundo espiritual, a sua fonte de criação.

O aperfeiçoamento do potencial criativo do ator exige o constante trabalho do ator sobre si mesmo: o seu treino cotidiano físico e psicológico, assim como o desenvolvimento das suas técnicas artísticas.

Nas suas montagens, Stanislavski quase sempre usou o realismo (e o seu sistema) na prática. Ao longo dos primeiros anos do século XX, surgiram novas correntes artísticas que negariam o período anterior – como o realismo. Com o teatro não foi diferente. Os novos diretores que surgiram neste período, alimentados das novas estéticas teatrais, acabaram negando parcialmente ou totalmente o realismo e o método Stanislavski.

Um dos mais importantes diretores no século XX, Bertolt Brecht, cria o seu próprio sistema – o teatro épico – e podemos observá-lo como uma forma de reação ao realismo em cena e na dramaturgia.

Bertolt Brecht (Império Alemão, 1898 – Alemanha, 1956) foi um diretor e dramaturgo que constituiu a sua estética teatral e definiu-a em cinco elementos: o “Teatro Épico”, o “Teatro Didático”, o “GESTUS”, a “Fábula” e o “Estranhamento”. As principais ideias de Brecht foram expostas, primeiramente, no seu “Pequeno Órganon”.



No Pequeno Órganon, Brecht ataca o realismo teatral, pois considerava um símbolo de um teatro elitista que não apresentava uma verdadeira vida (pois, segundo ele, era uma manipulação de uma falsa realidade) e deturpava a verdadeira função do teatro. Para ele, o teatro deve ter o sentido da diversão, não alienante, mas para mostrar uma realidade metafórica, permitindo uma crítica ácida da sociedade.

Apesar de serem dois métodos distintos (o teatro épico e o sistema Stanislavski), o próprio Brecht reconhece que são "dois diferentes sistemas, com diferenças, mas atravessam o mesmo círculo de problemas" (BRECHT, 1965, p. 147). Brecht mostra a construção do então "Teatro Épico", estimulando o espectador ativo e removendo os princípios do teatro clássico, defendendo:

> Nós necessitamos deste teatro, do qual não somente constrói as possibilidades de se alimentar de sensações e estimular tendências, naturalmente para as relações humanas, admissível em dados de condições históricas e em representações na cena. Mas, tal teatro, do qual usa e terá sentido e sensações, necessário para a mudança destas condições históricas (BRECHT, 1965, p. 189).

No teatro, Brecht comumente acentua os aspectos do seu teatro épico e do realismo. Como elementos realistas, o teatro épico busca colocar a peça em condições correspondentes com a sua época e questões ideológicas. Quanto à dialética, Brecht entende que ela influencia a maneira de interpretação do ator, quando este não se identifica (como antagonista) com o seu personagem, apresenta a situação de uma outra forma, criticando a sua valorização. Quanto ao ator, este busca o processo de convencimento e consciência do espectador, através de uma combinação oposta de elementos no trabalho da criação do personagem, como a identificação e o "estranhamento".



O estranhamento (ou distanciamento) é um dos principais fundamentos do teatro de Brecht. “O valor da técnica do “efeito de estranhamento” – inspira analiticamente o espectador, a relação crítica até o acontecimento representado” (BRECHT, 1965, p. 102). Sobre isso, Brecht chama a oposição da personificação pelo efeito de distanciamento, em que o ator “usa estes meios somente neste nível, nesta alta pessoa, que somente dos meios do ator e pela sua ambição, usar-se-á deles, para apresentar outra pessoa” (BRECHT, 1965, p. 104). Tal representação, com a ajuda do efeito de distanciamento, alcança a compreensão crítica do acontecimento do que ocorre na peça.

E assim, o teatro épico de Brecht surge como uma reação à simples percepção de uma interpretação superficial da peça bem-feita. O trabalho do ator no teatro dramático, em relação ao teatro épico, não é feito através de uma análise em que se usam perguntas, mas a partir de um novo entendimento da sociedade como tal. Assim como com o estranhamento Brecht introduz o entendimento do Gestus, do qual possui um determinado significado. Do “gesto”, entende-se como “ação”,

> [...] a esfera que determina o tempo das situações, das quais diferenciam-se as ocupações dos personagens pela relação entre eles, nós chamamos de esfera do gesto. Postura, discurso e mímica definem este ou outro importante e conhecido gesto da sociedade (BRECHT, 1965, p. 200).

Brecht constrói o seu próprio sistema teatral, que chega a ter alguma relação com o sistema Stanislavski. Não o nega, especialmente pelo fato de adaptar a técnica do ator para si. O teatro de Brecht não é o teatro da vivência, mas sim um teatro social, que reflete os acontecimentos de uma sociedade moderna.

O teatro de Brecht, assim como o teatro experimental dos estudantes de K. Stanislavski, como V. Meyerhold e Y. Vakhtangov, provocou uma grande



influência no importante diretor inglês do século XX: Peter Brook, que entende a ação como uma arte no espaço vazio.

Peter Brook (Inglaterra, 1925 -) é um diretor e escreveu alguns livros sobre a sua estética teatral, como o "Espaço Vazio" e "A Porta Aberta", nos quais ele expressa o seu olhar sobre o teatro contemporâneo. Peter Brook divide o seu entendimento de teatro em 4 tipos: "O Teatro Morto", "O Teatro Sagrado", "O Teatro Rústico" e "O Teatro Imediato". Sobre as diferenças dos sistemas de Stanislavski e Brecht, Brook não constrói um novo conteúdo na concepção teatral. Unindo a sua estética com os métodos teatrais, ele não nega nenhum dos citados, mas sim, desenvolve o seu próprio olhar através da sua estética.

Na sua estética, o teatro mostra a vida a partir de uma "lente de aumento". O teatro deve não somente mostrar a evolução da contraditória sociedade do século XX, mas também envolvê-la na sua releitura, fazendo a reflexão necessária sobre esta sociedade. Chegando no teatro, o espectador não deve descansar, mas continuar a opinar, refletindo sobre a vida, procurando respostas nas perguntas vitais. O teatro, pelo seu meio, não deve dar respostas prontas, mas sim, libertar o espectador da necessidade de pensar.

O teatro de Brook se contrapõe ao teatro comercial e ao teatro amador, separando-se da vida. Ele define o seu teatro como "morto", que se distingue do teatro acabado. Podemos definir o teatro acabado fazendo uma analogia com o conceito de teatro "rico", de J. Grotowski, em que há todo um espetáculo formado e cheio de efeitos, mas sem nenhuma ligação com a vida.

Nos anos 60 do século XX, surgem novas tendências artísticas que influenciam as artes cênicas, como o happening, em que Brook presta uma atenção especial e coloca-o como um dos pilares do teatro sagrado, aonde



leva as formas do seu teatro “morto” e engendra os meios do jogo do ator no auditório: a comoção e o inesperado.

Outro meio de aproximar o teatro do espectador é escrito no artigo “o teatro rústico”, no qual Brook realça as ideias do teatro “morto”: dispensa qualquer uso de efeitos pirotécnicos e excesso de refino material e busca dar sentido a um teatro simples, a partir de formas cruas de expressão e de materiais. Neste artigo, Brook relembra Brecht e o considera como “a figura chave dos nossos tempos”, destaca a importância do distanciamento, em que pode aproximar o espectador do ator.

Na tentativa de fazer uma viva ligação com o espectador, observa-se que Brook cria “o espaço vazio” – espaço em que ele apresenta um tapete onde ocorrem as ações do espetáculo. O tapete fornece uma moldura, demarcando um espaço definido. Saindo dos limites do tapete, o ator volta a ser uma pessoa comum. E entrando neste espaço, volta novamente a ser ator. O espaço vazio não possui paredes que dividem os atores da plateia. Assim, os atores e os espectadores ficam todos próximos um do outro. A ausência de cenografia no espaço vazio estimula o trabalho de imaginação do espectador. A ideia do “espaço vazio” foi personificada por Peter Brook nos seus trabalhos com atores africanos, que ele chamou de “The Carpet Show”.

Os resultados deste experimento influenciaram especialmente o jogo teatral: mesmo atuando em um espaço limitado e reduzido, os atores mostraram grandes possibilidades no jogo teatral, onde não havia um sentido definido – não havia uma frente ou laterais definidas – e, com a possibilidade de serem observados por todos os lados, os atores tinham muito mais liberdade na sua atuação.

Os grandes críticos definiram este espaço como playingfield, porque na Inglaterra usa-se o termo para a marcação de lugares esportivos, ou playground, em referência ao pátio escolar. Brook destacou na sua criação que



ambos os termos respondem à fundamental ideia do "tapete". O "Espaço Vazio" é o lugar do jogo, lugar que não deve ser mais do que teatro.

E é este o principal objetivo da pesquisa teatral de Brook – levar o teatro simples e em um espaço definido, aproximando o espectador deste "ritual". Quanto ao trabalho de Brook, observamos que ele não nega o "método Stanislavski".

Observando o olhar estético do teatro a partir de diretores como Stanislavski, Brecht e Brook, nós podemos falar que o "método Stanislavski" foi a primeira pesquisa sistematizada do teatro. O sistema traz todo um fundamento sistematizado no trabalho do ator. É necessário destacar que nenhum dos teóricos estudados nega o sistema Stanislavski, mas releem o sistema através de situações correspondentes com a sua forma de pensar sobre o teatro.

Agora, introduziremos a aplicação deste entendimento teórico, analisado anteriormente, no trabalho prático com os estudantes. Para isso, necessitamos saber o nível de conhecimento em que se localizam os estudantes no início dos trabalhos; visitando as provas de interpretação no fim dos três primeiros semestres, nós podemos observar o crescimento criativo dos estudantes na matéria de interpretação.

No início do quarto semestre, quando nós trabalhamos com os alunos, estes já passaram por uma grande parte da escola teatral russa, fundamentando-se pelo sistema Stanislavski, através do uso dos seus elementos, como: o super-objetivo, a vivência cênica, a personificação, as ações psicológicas. Apesar deste conhecimento adquirido, observamos a necessidade de aumentar o repertório destes alunos, para além do método Stanislavski, alargando a gama de possibilidades criativas nos futuros atores.

Para apresentar os outros sistemas teatrais para os estudantes do RUTI – GITIS, nós elaboramos uma metodologia especial. Para um maior e efetivo



trabalho com os estudantes no estudo dos sistemas teatrais do século XX, nós escolhemos a peça "O Valor do Sangue", baseada no romance de Jorge Amado "Terras do sem Fim". A peça possui trechos que possibilitam a ligação dos sistemas de B. Brecht e de P. Brook.

Nesta metodologia, analisamos os seguintes pontos:

- Observar como os estudantes lidam com métodos diferentes do que eles trabalham habitualmente;

- Propor um trabalho através de uma dramaturgia pouco conhecida para eles;

- Analisar os resultados a partir da observação do pesquisador e através de questionários;

- Comparar e observar possíveis compatibilidades entre o método Stanislavski e os sistemas trabalhados.

No trabalho participaram os estudantes do 2º ano de interpretação do RUTI-GITIS. Alguns estudantes possuem uma considerável experiência de atuação em teatros.

Trabalhamos em três encontros. Todos os estudantes selecionados foram divididos em dois grupos: um grupo que estudou o sistema de P. Brook e outro grupo que trabalhou o sistema de B. Brecht.

A primeira aula – introdutória – foi conduzida para ambos os grupos. O principal objetivo era introduzir o trabalho a ser realizado, chamando os participantes selecionados na pesquisa com os sistemas teatrais do século XX (sistemas B. Brecht e P. Brook na comparação com o método Stanislavski) e também com a criação do autor brasileiro J. Amado. Conhecendo a obra de Jorge Amado, foram distribuídos dois trechos distintos da peça "O Valor do Sangue". No segundo encontro, introduzimos os ensaios dos trechos por grupos, terminando no encontro seguinte, com a apresentação dos trechos selecionados.



Para cada grupo, fizemos a análise dramatúrgica compatível com a proposta de trabalho. No grupo de Brecht, temos três personagens: Horácio, Maneca e Virgílio.

O trabalho de análise do trabalho sobre o papel vem do método de Stanislavski. Para trabalharmos de uma forma compatível entre ambos os métodos, necessitamos resgatar este trabalho com os alunos. Segundo Stanislavski, é necessário analisar todas as ações físicas e psicológicas, para criar o "objetivo" e "super-objetivo" dos personagens envolvidos.

Junto com os alunos, o pesquisador fez uma análise dramatúrgica do trecho a partir do ponto de vista do sistema de Brecht: Horácio é o personagem que possui uma alta posição social, ao contrário dos outros dois envolvidos, Maneca e Virgílio. Em uma cena de um banquete, todos apresentam uma relação de respeito com ele, seja pelo discurso ou ações envolvidas. A alta posição de Horácio se expressa através dos seus próprios gestos em relação às pessoas na sua volta: em um dado momento da cena, Maneca tenta ser superior a Horácio. Vendo a sua superioridade ser abalada, Horácio mostra o seu poder ali instalado, através do gestus brechtiano: aponta e bate na mão de Maneca, demonstrando não admitir que outra pessoa "inferior" a ele aponte-lhe o dedo.

Para entender como Brecht define o emprego do gestus, voltamos ao seu "Pequeno Órganon", em que ele fala com detalhes:

> A esfera, que divide posições, das quais os personagens entendem pela relação entre eles, nós a chamamos de esfera cênica de um comportamento expressivo. A postura, o discurso e a mímica definem este ou outro importante conhecimento da sociedade. Os personagens podem entre eles, se injuriarem, se elogiarem, fazerem sermões, entre outros (BRECHT, 1965, p. 200).



O trecho sob o qual conduzimos o trabalho possui dois momentos nos quais os atores podem usar o gestus: quando Maneca brinca com Virgílio, apresentando a sua superioridade para ele: “(interrompe). Respeito, respeito... isso nós já ouvimos. Isto tudo vem do nosso dinheiro. De nós, viventes da selva, olhos agudos. Vemos a noite, como onças. E então você, europeu, vê completamente diferente” (ROBIN, 1963, p. 28)

Maneca esquece que o dono do poder não é ele, mas sim, Horácio. Assim, Maneca acaba atormentando Virgílio, que está em ascensão social. A superioridade imaginária de Maneca é expressa pelos gestos e pelo tom de voz. Isso é o que deve fazer o aluno que interpreta Maneca.

Na réplica seguinte de Maneca, Horácio apresenta quem é o dono do lugar, não somente de casa, mas de toda a Cerqueiro-Grande. Não observando que Horácio já se encontra um pouco bêbado, ele recoloca Maneca na sua posição, em que reprova a atitude do amigo, batendo na mão dele, quando Maneca aponta o dedo para Horácio: “(bêbado). Tu, Maneca, não toque no meu advogado, não importune-o. Ouviu?” (ROBIN, 1963, p.28)

Horácio é o coronel e um dos grandes fazendeiros da região. Ele sabe do seu poder. Tal poder acaba refletindo nas suas maneiras (gestos e entonações), visto que, em um dado momento, Horácio dispensa os favores de Maneca, refletindo nos gestos e na entonação do seu discurso.

O ator que interpreta pelo sistema de Brecht deve considerar que este deve quebrar a ilusão da verossimilhança que ocorre na cena. Detalhando a missão do ator, Brecht escreve no seu “Pequeno Órganon”:

> (o ator) obrigatoriamente deve somente apresentar a figura do personagem, justa, e não somente “viver a representação”. Isto é, sem dúvida, não significa que se ele representa ardentemente uma pessoa, que ele mesmo deve ficar indiferente. Entretanto, o seu conteúdo de sentimentos não deve ser explicado identicamente pelas sensações da representação das suas pessoas, para que nas sensações do



> público não fiquem idênticas como as sensações dos personagens. Os espectadores devem ser estimulados à total liberdade (BRECHT, 1965, p. 194)

Os sentimentos na cena não podem ser exagerados. Analisando os trechos, nós podemos caracterizar cada personagem: Horácio é uma pessoa gelada e sarcástica. Já Maneca, é bobo. Virgílio é calmo e inteligente. Sem dúvida, estas características influenciam nas ações e na entonação da voz dos personagens.

Brecht conclui que o gestus surge no ator quando este necessita apresentar uma maneira de comportamento do seu personagem, independente das suas emoções. O uso correto do gestus pode chegar até ao efeito de estranhamento.

Sobre o choque do sistema teatral de B. Brecht com os estudantes russos, surgiram alguns problemas. Em primeiro lugar, eles conheciam pouco o sistema. E, em segundo, não conhecendo bem o sistema, é impossível entender rapidamente e tomar perfeitamente este outro meio de interpretação do ator.

Sobre isso, é necessário considerar que Brecht não nega o sistema Stanislavski e até se baseia neste, servindo como uma forma de ajuda para os estudantes. Sobre o trabalho nos trechos pelo sistema Stanislavski a partir do sistema de Brecht, é necessário começar com cuidado a análise da situação social do caráter dos personagens. O relacionamento social entre personagens ajuda a escolher o gestual correto.

Iniciando no papel de diretor, o autor da presente pesquisa orienta os estudantes na escolha de gestos e de maneiras para cada personagem e os estudantes podem aproximar-se até o entendimento do que é o gestus no sistema de Brecht.



O segundo grupo de estudantes recebeu a tarefa de apresentar o seu trecho a partir da estética de P. Brook (O espaço vazio), quando o espaço cênico é aberto nos quatro lados.

No seu trabalho “The Carpet Show”, Brook descreve o uso do tapete como um limitador do espaço cênico. Quando o ator se localiza fora dos limites do tapete, ele está livre como uma pessoa comum, mas “(...) assim que pisa no tapete está obrigado a ter uma intenção definida, a estar intensamente vivo, pela simples razão de que há um público observando” (BROOK, 2010, p. 12).

Em suas viagens pela África e outros países, Brook montou peças de Shakespeare no tapete. “Percebemos que era possível começar uma cena de pé, terminar sentados, e ao levantar de novo nos vermos num outro país, em outra época, sem perder o ritmo da história” (BROOK, 2010, p.24).

E assim os estudantes receberam os seus trechos da peça “O Valor do Sangue”, para que tentassem montá-los no espaço vazio e limitado. O trecho ocorre em um espaço determinado: O quarto de Margot. Neste, ambas as mulheres não se desviam do seu lugar: Margot passa roupa e Marina toma chocolate. O trecho pode ser feito em um palco retangular e os limites marcados com um giz. No palco, somente a tábua de passar e uma cadeira. Sob tal disposição, os atores estão no espaço vazio, quando os espectadores podem estar dispostos em todos os lados.

Trabalho com os estudantes: estes compreenderam a ideia com entusiasmo e iniciaram ativamente o trabalho. Entretanto, depois dos primeiros encontros, já ficou entendido que os estudantes não possuíam conhecimento sobre como trabalhar em um espaço vazio, que não é contemplado com os quatro lados, a admitir tal atmosfera. No seu trabalho “A Porta Aberta”, Brook fala sobre a necessidade de quebrar a ideia do palco italiano (sendo que este é costumeiro nos teatros moscovitas), mudando a possibilidade do jogo do ator, para uma ação necessária:



> [...] uma peça em arena – ou em qualquer espaço diverso do palco italiano, com o público rodeando os atores – geralmente possui uma naturalidade e uma vitalidade muito superiores às condições oferecidas por palcos frontais semelhantes a molduras de quadros. (BROOK, 2010, p. 31).

E assim, os atores ficam condicionados a não sair dos limites do retângulo. Devido a isso, verificamos uma estranha condição e por isso as primeiras reações foram de confusão: eles não puderam apresentar-se e interpretar em um palco que não possui paredes, de frente ou em um dos lados. Entre eles, ficavam os maiores problemas: a disposição correta dos acessórios e as suas ações.

O trabalho inicial trouxe elementos da direção do sistema Stanislavski: os atores devem achar e compreender as propostas dadas e construir a sua cena. Assim, Margot é romântica: ela suspira na camisa de Virgílio quando começa a passar a sua roupa e depois, calmamente, fala sobre o seu amor por ele; ou então sonha, levando estes sonhos a outro mundo: “O Virgílio corre para a câmara dos deputados, e eu apresento-lhe o presidente. Ah, eu como brilharei! Veja, que brilho!” (ROBIN, 1963, p. 45). Já Marina é realista e esse caráter se revela nas suas ações, palavras e discurso. Deixando o copo, ela se levanta e fala seriamente: “Não entendo você. Ele não é casado. De você, não está obrigada com ninguém, e vivem em diferentes quartos. Saia desta e termine essa comédia” (ROBIN, 1963, p. 44).

Localizando-se na condição do espaço vazio, os estudantes ficaram dentro do retângulo, orientando-se pelo sistema Stanislavski, no qual é verificada uma estranha atmosfera em relação ao espaço vazio. Por isso, nós delimitamos as ações dos estudantes: quando eles estão na cena, não podem “passear” na cena e/ou cruzar os braços. A proibição motivou os estudantes, já que o espaço é visto de todos os lados e cada gesto deve ser bem visto em todas as partes. E assim, os gestos devem ser acertados e pontuais. Então, o



que é possível fazer na cena tradicional, é visto como inaceitável na condição do espaço vazio.

Na cena, os estudantes foram limitados por uma pequena quantidade de acessórios. Margot passa roupa e ela só tem um ferro de passar, camisa e uma tábua de passar. Marina se senta na frente dela e bebe chocolate. E assim, ela só possui cadeira e xícara. Na semelhante limitação, podemos observar o uso do teatro rústico, descrito por P. Brook. “O Teatro Rústico (...) é a celebração de todos os tipos de “meios disponíveis” e traz consigo a aniquilação de tudo que tenha a ver com a estética” (BROOK, 2010, p.50). Por isso, o espaço vazio obriga-nos a usar somente um pequeno número de acessórios em cena.

O espaço limitado impõe outra relação entre os personagens: localizando-se em uma curta e suficiente distância do espectador, os atores devem construir uma atmosfera mais íntima e, por isso, aparecem as possibilidades de eles usarem partes do palco que no palco italiano usam raramente, como, por exemplo: os atores interpretarem nos cantos do retângulo, ou nos 4 cantos do palco.

Neste trabalho no espaço vazio, os estudantes tiveram um melhor entendimento do uso do sistema Stanislavski. Por isso, o resultado do trabalho pode ser visto como positivo. Na escola teatral russa, nas aulas de interpretação (e também nas aulas de discurso cênico e de expressão corporal), os professores infelizmente não se utilizam do espaço vazio, o que poderia enriquecer o repertório dos futuros atores.

A nossa observação nas aulas de interpretação trouxe-nos uma conclusão, de que os professores possuem capacidade de dar aos estudantes algumas tarefas que completem uma pequena cena no espaço vazio, estimulando os estudantes a pensar diferente: a valorização dos detalhes dos pequenos movimentos e o uso de um número limitado de acessórios cênicos. Tudo isso possibilita uma penetração mais profunda no sistema Stanislavski.



Estudando somente pelo sistema Stanislavski, os estudantes recebem, de um lado, uma formação na atuação cênica de excelência, a qual está totalmente focada na formação da vivência do ator em cena. De outro lado, os estudantes dificilmente tomarão outras formas de atuação no palco, as quais, nos dias atuais, são praticadas ativamente no teatro mundial.

A partir desta conclusão, observamos a necessidade do ensino de outras matérias, além da interpretação, como forma optativa, nas quais seria possibilitado o ensino de outros métodos teatrais, para que os alunos tenham um conhecimento mais largo e universal do teatro e da cultura mundiais.

Por exemplo, em algumas universidades teatrais brasileiras existem matérias que tratam sobre a pesquisa, nas quais os estudantes estudam diferentes formas teatrais e escrevem artigos ou projetos de pesquisa. Para as escolas teatrais russas, propomos, como já dissemos anteriormente, o uso de uma matéria optativa no curso de atuação.

Os futuros atores que assimilam o método Stanislavski podem, através dos seus elementos, interpretar qualquer estilo de teatro, pois o método Stanislavski é a base de muitos teatrólogos, como já vimos anteriormente. O estudo do seu método permite que o estudante evolua a sua pesquisa para além do próprio método, chegando na sua releitura pessoal.

Todavia, as influências de diversos sistemas do ator no teatro mundial crescem e, assim, surgem mais projetos experimentais, nos quais puramente o sistema Stanislavski dá uma vista “primitiva”, dando um efeito de teatro “limitado”. Uma situação semelhante não pode ser estudada em universidades teatrais, as quais devem criar o ator moderno, pronto para trabalhar com o seu diretor e/ou no seu grupo.

Nesses dois anos, o autor da presente pesquisa observou e analisou não somente o trabalho das principais universidades de Moscou, assim como o repertório dos teatros da capital. Os resultados dessas observações foi a



constatação de que os estudantes atuais não se apegam ao conhecimento sobre outros processos do teatro mundial. Só em Moscou, já surgiram novos teatros-laboratório, estabelecendo os novos experimentos cênicos. Nos dias atuais, os "teatros-laboratório" lembram os experimentos teatrais na Rússia no início do século XX. Esses teatros, com novas ideias, exigem jovens atores, preparados para a busca da pesquisa artística.

Esperamos que a escola teatral russa, que possui uma longa tradição reconhecida no mundo inteiro, possa enriquecer o seu repertório, definindo-se no processo de ensino dos sistemas teatrais para chegar a um nível mais alto.

O teatro contemporâneo enfrenta uma dificuldade de se ver como um rival das diferentes mídias tecnológicas, como a internet e a televisão. Nesta situação, quando as artes tradicionais, como o teatro, começam a perder as suas posições, é necessário começar a procura de novas formas de expressão, como o que já ocorre em outros países.

Nos dias atuais, muitos teatros afastaram-se do teatro clássico e montam espetáculos experimentais, buscando novas formas e estilos de representação. É um processo lógico.

Na extensão da segunda metade do século XX, surgiram novos sistemas teatrais aos atores, os quais, na sua base, apoiam-se no método de Stanislavski, aprimorando-o. Entretanto, importantes diretores usaram o teatro social de B. Brecht, assim como, nos últimos anos, adquiriram importância experimentos com o "espaço vazio", de P. Brook. Com tais representações, surgem precedentes em Moscou que obrigam os atores a trabalhar em outros teatros, longe daqueles que trabalham nas suas formas habituais. Por isso, é visível a necessidade de se estudar outros métodos do ator, mas não quebrando as regras estáveis da escola teatral russa.

A escola teatral russa, forte nas suas tradições, dá a base ao futuro ator, o qual poderá trilhar o seu caminho a partir das suas convicções estéticas, não



somente pelo ponto de vista do método de Stanislavski. Com a emersão de outros sistemas teatrais, faz-se a necessidade da aproximação com tais sistemas, permitindo novos pontos de vista à arte teatral, aumentando a experimentação e a formação de novas poéticas teatrais.

Referências:

BRECHT, B. *Teatr 5/2.* Moscou: Iskusstvo, 1965.

BROOK, P*. A Porta Aberta.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROBIN, I. *Tzenoyu Krovi.* Peça baseada no romance “Terras do sem Fim”. Moscou: Divisão de produções dramáticas VUOAP, 1963.

STANISLAVSKI, K. S. *Sobranie Sotchinenii v 8 Tomov.* Moscou: Iskusstvo, 1954.

STANISLAVSKI. MEYERHOLD. STREHLER. GROTOWSKI. BROOK**.** *Iskusstvo Rejissury XX vek.* Moscou: ACT, 2008.