



SPOLIN E STANISLAVSKI: INTERSECÇÕES NO ENSINO E NA PRÁTICA DO TEATRO

Ana Paula Teixeira*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

ateixeira0@gmail.com

Robson Corrêa de Camargo**

Universidade Federal de Goiás – UFG

robson.correa.camargo@gmail.com

RESUMO: Este artigo tem como objetivo perceber pontos de diálogo entre os jogos teatrais, na perspectiva de Viola Spolin, com as reflexões de Richard Courtney e Vygotsky e de outras práticas teatrais, especificamente as técnicas psico-físicas de Stanislavski. A pesquisa aconteceu no curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás (2003-2007), envolvendo pesquisa prática e bibliográfica. Motivada pela necessidade de pensar a formação dos profissionais de teatro e pedagogos na realidade contemporânea, iniciou-se uma reflexão entre as práticas teatrais e a educação. Em seqüência, utilizou-se das postulações de Stanislavski para tratar aspectos da interpretação do ator no que diz respeito a formação do profissional e praticante desta arte. Posteriormente direcionou-se para a percepção de pontos de diálogo com a proposta dos jogos teatrais de Spolin, estudados na disciplina de mesmo nome (2005). Assim foi possível perceber como elementos do *método de análise através das ações físicas, também conhecido como análise ativa*, contribuem para a fundamentação dos jogos teatrais.

PALAVRAS-CHAVE: Análise ativa – Jogos teatrais – Teatro improvisacional – Método das ações físicas

ABSTRACT: This article focuses in the dialog between the 'games' of Viola Spolin, with the studies of Richard Courtney and Vygostky ideas and some aspects of Stanislavsky psychophysic theories of acting. This study was constructed inside the undergraduate drama course at Universidade Federal de Goiás (2003-2007), wrapping practical and bibliographical study. This research studied the relationship between practical drama and education, thinking the formation of the professional actor and the general student. Aspects of Stanislavski acting theories are analyzed concerning the formation of the professional of this art. Subsequently, during the discipline of Theatrical Games (2005), we deep into some aspects of the dialog between Stanislavski and the theatrical games of Spolin. So, it was possible to realize that,

* Atriz e Professora de Teatro. Graduada em Artes Cênicas pela UFG. Atualmente cursando mestrado em História, na Universidade Federal de Uberlândia. É Orientadora Acadêmica do curso EAD de Artes Cênicas da UFG e professora da Secretaria da Educação do Estado de Goiás atuando no projeto Arte Educação da Fundação Jaime Câmara.

** Encenador e crítico teatral. Doutor em Artes Cênicas e professor da Universidade Federal de Goiás. Cópias gratuitas de alguns dos trabalhos de sua autoria podem ser acessados em <http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo>.

elements of the experience of the physical actions (Stanislavski) contributed to the making of the Spolins' theatrical games.

KEYWORDS: Education – Theatrical games – Improvisation – Stanislavski system

A temática dos jogos teatrais, considerando-se a proposta sistematizada por Spolin (1906-1994), e seus pontos de diálogo e prática com outros sistemas teatrais, oferece várias possibilidades de abordagem que podem auxiliar no desenvolvimento desta prática teatral simbólica em todas as suas variantes, na cena e na escola.

A delimitação da reflexão a ser realizada no presente artigo deve-se, em especial, pela caracterização do lugar de onde pensamos o teatro, como professores e ex-aluna do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), num curso que, até os dias de hoje, tem como proposta uma formação generalista, de um aluno que faça teatro em suas várias formas, unindo, de acordo com as possibilidades, educação e prática teatral. É, neste contexto, objetivando a formação do profissional de teatro que tem como possibilidade atuar como artista/professor, que será direcionada aqui a abordagem dos jogos teatrais.

O profissional de teatro, bacharel ou licenciado, assume no Estado de Goiás a posição de professor na educação básica ou em outros ambientes educacionais, bem como de coordenador de atividades teatrais em cursos, grupos e outros campos de atuação análogos. Um dos elos presentes nestes diferentes contextos de atuação do profissional que acaba de sair da graduação, é justamente a relação de simbiose entre teatro e educação, percebendo-se aqui o conceito de educação de forma ampliada, como o de relações sociais que vivenciam e possibilitam a apropriação e produção de conhecimentos, valores, costumes, crenças, ou seja, dos diversos elementos que compõe a cultura de um determinado grupo.

Ressalte-se, nos limites deste artigo, primeiramente alguns pontos de intersecção entre teatro e educação, discutidos de forma distintas por dois autores, o educador inglês Richard Courtney (1927-1997) e o psicólogo russo Lev Vygotsky (1986-1934), em diferentes momentos históricos e de distintas áreas do conhecimento.

Propõe-se aqui pensar aspectos desse diálogo, teatro e educação, e discutir alguns de seus princípios, pelo fato dos jogos teatrais serem uma das propostas de ensino de teatro muito difundidas no curso de Artes Cênicas e na prática das escolas e grupos locais. Tais princípios podem ser pinçados ao buscarmos um diálogo ou

intersecção dos jogos teatrais com o “*sistema*” das ações físicas de Stanislavski (1863-1938) ou, como também é chamado, da *análise ativa*.

A CRIANÇA COMO FABRICANTE DE METÁFORAS

No que diz respeito à complexa relação teatro e educação, a reflexão realizada pelo também diretor e ator de teatro Richard Courtney, em 1968, traz fundamentais contribuições.

Courtney considera a imaginação criativa como basilar ao sistema de conhecimento e uma “característica humana essencial”. Ao partir da “imaginação criativa” como um fato de natureza “essencialmente dramática”, caracteriza que o pensamento humano se realiza como uma atividade de “como se” (“*as if*”), ou seja, uma operação de ver, experimentar, vivenciar um evento sob vários pontos de vista, inclusive contraditórios, e perceber as forças dinâmicas das idéias e das coisas. Um processo de construção simbólica. A criança no processo de construção de sua imaginação/pensamento se torna portanto, como ele define, “uma metáfora viva” (Courtney¹). Fabricante de metáforas, vivente das metáforas que constrói.

Não podemos nos esquecer que a prática teatral, na língua inglesa é drama, podendo imaginação dramática ser traduzida também como “imaginação teatral”, embora “dramática” seja mais preciso e comum em nossa língua, evitando-se confusão. Há que se destacar também que este “se criativo” é elemento operativo determinante no processo de formatação do “sistema” Stanislavski (1863-1938). Courtney também considera o “drama” em suas múltiplas formas: “improvisação”, “drama educativo”, “jogo”, “drama terapia” e a tradicional “montagem ou apresentação de espetáculos”, ou, de outra forma, o divide em dois processos: a atividade dramática espontânea e as “formas” (produtos teatrais).²

A atuação imaginária, o devir imaginativo no qual o homem se insere e opera este estar e ser em ação imaginada, em prática metafórica, construído pelo homem desde os seus primeiros balbucios ou do início da civilização, gera um trabalho sobre a Natureza que gera Natureza, parte dela, gerando produtos materiais e imateriais. Este

¹ COURTNEY, Richard. **Play, Drama & Thought**: The intellectual background to dramatic education. Fourth Edition, Revised Simon & Pierre. Toronto: Simon & Pierre, 1989, p.13. Esta versão é diferente da brasileira (1980). Tradução dos trechos em inglês e espanhol de Camargo.

² Id. **Drama and Intelligence**: a cognitive theory. London: McGill, 1990, p.4.

trabalho imaginado, proporcionado pela “imaginação criativa”, pelo “se” criador em processo de constituição, fundamental na prática teatral e dramática, é aprofundado e re-significado na arte teatral, envolvendo diferentes ações estéticas. Este “processo dramático” de fundamento sensório-motor é o motor da “imaginação criativa” do homem, não apenas do artista mas do ser humano em atividade artística. É imaginação em ação interiorizada, não como atividade “intelectual”, separada da prática. Imagem, ação.

Courtney considera o processo imaginativo inextrincavelmente ligado a ação dramática no cotidiano do ser humano, diz ele, “atuar é o método (*way*) pelo qual convivemos com o nosso meio, encontrando adequação através do jogo”.³

Na mesma obra o autor, tentando entender melhor a questão da imaginação, discute com Aristóteles⁴, para entender a imitação, outro processo natural do ser humano em todo o período de sua existência. Afirma Courtney que esta é uma das “vantagens” dos seres humanos em relação aos outros animais, a imitação se constitui como um dos primeiros meios de seu constante aprendizado. Imitação, é importante que se entenda, em sua perspectiva aristotélica, é mais “versão” que cópia, é mimese como re-elaboração do mundo, é apropriação, adaptação. O ser humano, máquina metafórica, dialoga com o mundo pela vivência mimética, operacionaliza este diálogo pelo caminho da imaginação dramática e constrói com ela várias versões, vários “ses (*if*)”. Estes “ses” se tornam o sistema que opera a imitação e constrói a realidade. Realidade como relação humana.

Sendo o teatro (*drama*) uma forma de imitação operacionalizada pelo “se” imaginário (tanto dos “atores”, como da “platéia”), é sistema de conhecimento, é operação imaginativa e vivenciada do mundo. É um método de aprendizado, relação e modificação do mundo. Constatamos assim a relação teatro/educação, teatro/representação, presentes desde as formas mais primitivas de drama na formação do homem.

³ COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**: as bases intelectuais do teatro na educação. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 3-4.

⁴ Ibid., p.7.

O JOGO COMO CONSTRUTOR DE AÇÕES METAFÓRICAS

Vygotsky:



O psicólogo Vygotsky (1896-1934) concebe de forma mais restrita estas relações. Vejamos suas considerações sobre a imaginação e o jogo, com evidentes conseqüências para o processo educativo. Em 1930-1931, ao final de sua curta vida, Vygotsky, um grande psicólogo russo construtivista, apaixonado pelo teatro e que mantinha intenso diálogo com as teorias de Piaget, objetivou criar a psicologia em termos de drama. Um de seus principais conceitos operativos era “palco” (*stage*), o lugar onde o desenvolvimento dramático da criança ocorreria, ao mesmo tempo e de duas formas, no plano social e no plano individual. Planos esses onde a criança atua como participante, não apenas como espectadora. Dizia ele, sobre a dualidade que se impõe com a vivência humana da mímese e da metáfora:

Podemos formular a lei genética do desenvolvimento cultural no seguinte sentido: qualquer função no desenvolvimento cultural aparece no palco duas vezes. Primeiro no plano social, depois no plano psicológico, de duas formas, entre pessoas como um categoria intersíquica (interpsychical) e depois dentro da criança como uma categoria intrapsíquica (intrapsychical)⁵.

Vygotsky, tendo sempre o meio social como determinante das relações de conhecimento, traz uma abordagem inusitada, ao reflexionar sobre o papel do jogo no desenvolvimento da criança. Vejamos. Em uma conferência sobre este tema, realizada em 1933, um ano antes de sua morte, no Instituto Pedagógico de Leningrado, afirmava ser inadequado definir o jogo “como uma atividade prazerosa para a criança”, afastando

⁵ Disponível em: <<<http://webpages.charter.net/schmolze1/vygotsky/>>>. Acesso em 04/01/2010.

o “prazer” como característica intrínseca ao jogo⁶, pois, segundo ele o jogo também pode ser um desprazer.

Agrega ainda, o psicólogo e crítico teatral, conhecedor e contemporâneo de Stanislavski e amigo próximo do cineasta Eisenstein (1899-1948), que apenas em idade pré-escolar surge o que ele chama de jogo, pois apenas nesta fase a criança entra em “um mundo ilusório e imaginário”. É aí que surgem “desejos que não podem ser imediatamente gratificados ou esquecidos” e que, portanto, devem ser jogados, numa espécie de sublimação atuada. Anteriormente a criança estaria num processo ainda limitado de mímese. Como define o russo:

Para resolver esta tensão, a criança em idade pré-escolar entra em um mundo ilusório e imaginário, onde aqueles desejos irrealizáveis encontram lugar: este mundo é o que chamamos jogo.⁷ (Destaque nosso)

A partir desta perspectiva de jogo, atuação concreto-imaginada do mundo vivente, Vygotsky coloca a imaginação como um processo psicológico que se constrói na criança, sendo o jogo o reagente principal na articulação deste processo, que ainda não se encontra presente na consciência das crianças muito pequenas. O jogo, para o psicólogo, “representa uma forma especificamente humana de atividade consciente” que “surge originalmente da ação”.⁸ Compreende que o jogo se amálgama com a situação simbólica, colaborando para o desenvolvimento de uma relação ampla de significados com os objetos. O jogo assim é a operação de construção de múltiplos significados, do símbolo.

Vygotsky, dentro da velha tradição marxista, coloca um velho ditado de cabeça pra baixo e questiona: “o velho provérbio que afirma que o jogo da criança é a imaginação em ação deve ser invertido”, a forma correta seria: “para os adolescentes e crianças em idade escolar a imaginação é um jogo sem ação”.⁹

O jogo é a apropriação da imaginação simbólica, surge da ação para virar simbolização. O jogo é a forma de aprofundar a vivência mimética, ampliando o repertório e a operacionalização de significados. Há aqui o entendimento de um

⁶ Cf. VYGOTSKY, L. S. **El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores**. Barcelona: Crítica, 2009, p. 141. Versão inglesa **Mind in Society**, Harvard Press, 1978.

⁷ Ibid., p. 142.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 143. (Tradução de Robson Corrêa de Camargo).

processo que se interioriza, segundo Vygotsky, ou que se amálgama na construção da realidade, tendo como seu último fim a construção do jogo simbólico, onde todas as operações, inclusive as psico-físicas, seriam mentais.

Um pouco radical, o russo. Temos assim um processo de construção e aprofundamento das relações simbólicas pelo jogo. Vygotsky apresenta uma questão importante. Define ele de forma peculiar o processo, a imaginação seria um substituto progressivo do processo da ação imediata realizável e um meio de atingir o irrealizável de forma mediada ou imaginável. O jogo, para o psicólogo, é o lugar de construção da imaginação e do simbólico, que “parece emergir apenas no momento que a criança começa a experimentar tendências irrealizáveis”.¹⁰ Define Vygotsky que: “a situação imaginária não é um fato fortuito na vida da criança, mas sim a primeira manifestação de sua emancipação das limitações situacionais”.¹¹ A ação das imagens substitui a ação limitada de seu entorno.

Considera o autor soviético que o jogar é o processo de construir uma situação imaginária que é sensório-motora na sua origem. Para uma criança, afirma ele, com menos de três anos, o pleno jogar simbólico “resulta totalmente impossível”, pois o jogo é uma “nova forma de conduta que libera a criança das coações a que se vê submetida”.¹² A criança nesta idade pré escolar ainda está orientada pelo mundo das coisas que vivencia pela imitação e não pelo mundo simbólico. Se, para Vygotsky, não existe jogo sem regras¹³, não existe jogo que não é simbólico, pois esse estabelece a construção do símbolo ou ainda é a própria construção simbólica.

O jogo então é o processo, caminho, pelo qual a criança define ou constrói situações imaginárias ou simbólicas, onde atua independentemente do que se vê ou do mundo objetivo das coisas conhecidas. Pois no jogo “o pensamento está totalmente separado dos objetos e as ações surgem a partir das idéias mais que das coisas”¹⁴.

Não existe o jogo enquanto simples mímese. Não existe o jogo enquanto não existir a operação simbólica plena da realidade, pois esta é pelo jogo construída.

¹⁰ VYGOTSKY, L. S. **El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores**. Barcelona: Crítica, 2009, p. 142.

¹¹ Ibid, p. 151.

¹² Ibid., p.146.

¹³ Ibid., p.144.

¹⁴ Ibid., p.149.

Mímese jogada, o atributo essencial do jogo, para Vygotsky, é “ser uma regra que se converteu em desejo”. Aproximando-se de Spinoza afirma que “o jogo brinda à criança uma nova forma de desejos”, não sendo um mero traço da infância, mas sim “um fator básico em seu desenvolvimento”.¹⁵ O jogo é um sistema/método de apropriação ou de construção simbólica da realidade, surge com a ação para virar simbolização plena.

Mas aqui nos separamos de Vygotsky, pois o jogo também é a ação em simbolização. O trabalho humano se realiza enquanto ação imaginada e realizada. Um teste de laboratório é uma ação imaginada, uma planta de um arquiteto ou a construção de uma escada por um pedreiro, são ações imaginadas. Assim a imaginação simbólica é um processo em devir, em ação permanente onde a simbolização, interna ou externa, não se separa do jogo, interno ou externo.

Poderíamos dizer, avançando as proposituras vygotskianas, que o jogo torna-se ação imaginada, no processo inicial da vida humana de construir e operacionalizar o símbolo, mas ele não se torna apenas “um jogo sem ação” e sim forma-se enquanto ação simbólica, operando de forma complexa os processos psico-físicos e mentais. Esta é a base do trabalho humano, um carpinteiro que constrói a sua cadeira, um fresador que constrói a peça do motor. Um trabalho que se desenvolve na relação com a imaginação. Esta ação prático-simbólica ou simbólico-prática aprofunda o conhecimento humano e é a base do pensamento artístico, matemático, físico, arqueológico, etc. Um conhecimento em ação.

O JOGO, SENSIBILIDADE EXTERIORIZADA

É necessário que vejamos um pouco as **Teses Contra Feuerbach** (1845) de Marx, para entender este novo olhar sobre os argumentos vygotskianos, que evita o pensamento “interiorizado”.

Marx aponta que a falha capital de todo materialismo “é que as coisas [*der Gegenstand*], a realidade, o mundo sensível” não são concebidos “como atividade humana sensível.” (tese I). Neste seu curto trabalho, também na tese cinco, retoma, afirmando ainda que a sensibilidade ou o mundo sensível são “atividade prática, humana e sensível”. O mundo assim posto é uma realidade objeto-sensível, passível não apenas de reflexão, mas de prática, prática reflexiva. Assim o pensamento não pertence

¹⁵ VYGOTSKY, L. S. **El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores**. Barcelona: Crítica, 2009, p.154.

ao homem “em si”, assim como não existe apenas no mundo “em si”, o pensamento está no mundo conhecido, ou a se conhecer, um mundo sensível ou mundo que existe na sensibilidade humana. Pensamento e sensibilidade estão no mundo, numa relação dinâmica, não como manifestações internas. O mundo e a humanidade se encontram numa relação dialógica, pensamento sensível, pensamento em contato e ação no mundo, não interiorizados¹⁶. O pensamento simbólico assim é um pensamento na Natureza, não existe como um processo dicotômico interior-exterior.

No jogo a regra é a construção simbólica. A ação “pura” primeira, ou o período “sensório motor” (Piaget), progressivamente transforma/constrói a ação abstraída ou **ação simbólica**. As ações internas e/ou externas no jogo são inseparáveis. A “imaginação, interpretação e vontade são processos internos realizados pelas ações externas”, conforme afirma Vygotsky¹⁷ ou a imaginação, interpretação e vontade são processos que se constroem de forma constante na mimese/jogo. Num processo inicial físico, se transformam num processo psico-físico, onde o jogo pode ser jogado totalmente na imaginação ou imaginado totalmente na ação. É o pensamento em ação na Natureza

O fundamental é o processo de simbolização que se constrói, onde se amplia a relação objeto e seus significados e a relação da ação com seus significados. Ação e objeto, de uma vivência concreta tornam-se concreto-abstratos. Se há um processo de desenvolvimento do pensamento abstrato, há também o desenvolvimento da vontade, dos desejos e da relação de percepção e conduta. O jogo é a vivência plena do mundo em sua ação simbólica.

Vygotsky aprofunda o legado de Goethe que dizia “no princípio foi a ação”. Afirmar que a palavra “não foi o princípio, pois antes foi ação”, a palavra é o final do desenvolvimento que culmina a ação¹⁸. A palavra e o discurso constituem-se como processo final da ação e se constituem enquanto fala e pensamento (“fala interiorizada”, subtexto) relacionados. A palavra **ação** é ação, e o conceito é ação. A palavra e o pensamento são partes constitutivas do processo de ação. No princípio a ação, depois o

¹⁶ CAMARGO, Robson. Razão Emocional. Disponível em: <<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Robson%20Correa%20de%20Camargo%20-%20Razao%20Emocional.pdf>>>.

¹⁷ VYGOTSKY, L. S. **El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores**. Barcelona: Crítica, 2009, p. 153.

¹⁸ Id. **Pensamiento y Lenguaje**. Barcelona: Paidós, 1995, p. 229.

verbo/ação. E o verbo-palavra existe em conexão dual com o pensamento, dois sistemas que são parte da linguagem. Ao final a ação é também linguagem/pensamento e a linguagem/pensamento é ação. “A palavra é expressão direta da natureza histórica da consciência humana”¹⁹, conclui Vygotsky.

A essência do jogo, conforme Vygotsky, “é a nova relação que se cria entre o campo do significado e o campo visual. Isto é, entre situações imaginárias, que só existem no pensamento e as situações reais”²⁰. O jogo constrói e aprofunda tendências evolutivas em forma condensada, sendo uma fonte considerável de desenvolvimento²¹.

Podemos, parafraseando Vygotsky, afirmar: o jogo é parte do processo de ação mimética do ser humano. No início foi a ação e o jogo é uma das partes finais do processo de desenvolvimento ativo em que culmina a ação. O jogo é o sistema de apropriação e/ou construção simbólica da realidade, que, como a palavra, parte da ação e culmina com a imaginação. O jogo e a palavra (linguagem) são expressões históricas do processo de formação da consciência humana. Não existe jogo em si, assim como não existe palavra em si, sem pensamento, mas são um processo social de construção/apropriação da realidade simbólica. O jogo, como a linguagem, para se processar, necessita de pelo menos duas pessoas, vivas ou imaginárias.

Isto posto sobre o jogo, pensamento e ação, podemos acercar a algumas das elaborações de Stanislavski, para depois terminarmos de volta com nossa Viola Spolin. Vamos verificar alguns pontos que possibilitam o estabelecimento de um diálogo intenso entre as práticas de formação do ator e as práticas educativas, seja nas instituições de ensino, seja nos diferentes contextos sociais e dramáticos onde ela possa ser efetivada.

SOBRE O “SISTEMA” DAS AÇÕES FÍSICAS OU A ANÁLISE ATIVA

O “sistema”²² de Stanislavski (1863-1938), hoje considerado uma das principais vias de preparação do fenômeno teatral e da arte do ator, está reunido em quatro livros, dois publicados pelo autor em vida, **Minha Vida na Arte** (1924) e **O**

¹⁹ VYGOTSKY, L. S. **Pensamiento y Lenguaje**. Barcelona: Paidós, 1995, p. 229.

²⁰ Id. **El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores**. Barcelona: Crítica, 2009, p. 156.

²¹ Ibid., p. 156.

²² Alguns o chamam método. Como este é o nome dado a versão norte-americana de Lee Strasberg, preferimos “sistema” como o próprio autor o chamava.

Trabalho do Ator sobre si Mesmo - Parte 1 (1938), e dois publicados postumamente, por editores que tentaram organizar suas anotações particulares: **O Trabalho do Ator sobre si Mesmo** – Parte 2 (1950) e **O Trabalho do Ator sobre seu Papel** (1957).

Ingrid Koudela já havia iniciado a aproximação de Stanislavski e Spolin em seu **Jogos Teatrais** (Perspectiva, 1984). A “gramática” atoral do velho mestre russo, como ele a descreve em seu diário em abril de 1885²³, foi construída sucessivamente e durante toda a sua vida, com mudanças constantes de termos e procedimentos, estéticas e metodologias, num processo de aproximações sucessivas, que buscava o entendimento de um processo artístico mutante e não uma abordagem reguladora e permanente de determinado estilo.

O primeiro esboço desta gramática começou a ser redigido no verão russo de 1906²⁴, tendo sido publicado primeiramente em 1909, em forma datilografada, como material de uso apenas para os membros do Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 46 páginas escritas à máquina²⁵. E, como descreve em **Minha Vida**, os experientes atores do TAM não o viram bem inicialmente, pois não se consideravam “porquinhos da índia” para serem utilizados para experimentações.²⁶ O sistema, para ser respeitado entre os velhos atores do TAM, teve que se apoiar primeiramente no trabalho dos jovens atores de estúdios anexos, depois com o firme apoio de Dantchenko, que o instalou “obrigatoriamente” na temporada 1910-1911, mas não sem distorções, equívocos, incompreensões em seu entendimento, que continuam até hoje, em múltiplas versões.

O “sistema”, infelizmente, além disso, irá ser totalmente retorcido, pelas mãos autoritárias do regime estalinista, a partir de 1934, tornando-se então uma receita obrigatória que todos os elencos na URSS tiveram que adotar, inclusive como “método” de suporte ao obrigatório “realismo socialista”. A recusa ao “realismo socialista” custou a vida de muitos artistas que o evitaram, como Meierhold, grande discípulo de Stanislavski. Esta imposição estalinista fez com que o sistema fosse, até hoje, conhecido por muitos erroneamente como um fundamento exclusivo para a encenação realista.

²³ BENEDETTI, Jean. **Stanislavski & the actor**. NY: Routledge, 1998, p. xix.

²⁴ Ibid., p. xx.

²⁵ GRAY, Paul. Stanislavski y los EE.UU. Uma Cronologia Crítica. In: _____. **Mascara**. Buenos Aires, 1965-66, p 12. Informação também de KNÉBEL, Maria. **El Último Stanislavski**. Madrid: Fundamentos, 2003, p.7.

²⁶ STANISLAVSKI, C. **Mi Vida en el Arte**. Buenos Aires: Quetzal, 1991, p. 366.

Esta nunca foi a intenção de seu autor, pois a escrita do seu “sistema” inicia-se justamente quando o TAM encena espetáculos na perspectiva do “fantástico” como **O Pássaro Azul** de Maeterlinck e **Branca de Neve**, ambos dirigidos por Stanislavski. Como Stanislavski mesmo afirma, o TAM havia “pagado tributo ao simbolismo e ao impressionismo” de Ibsen (**Hedda Gabler, Os Mortos, Ressucitamos, Espectros, Brand, Rosmersholm, Peer Gynt**) com Stanislavski dirigindo **O Pato Selvagem** e **O Inimigo do Povo**. Para Stanislavski **O Pássaro Azul** era a “personificação artística do símbolo”.²⁷

Interessante que, mesmo na fase tchekhoviana anterior, espetáculos memoráveis de Stanislavski, ele descreve os textos de Tchecov como impressionistas em algumas partes, em outras simbolistas, realistas e “até naturalistas”²⁸. Verdadeiro artista, entre tantas experiências, Stanislavski, em 1905, inicia um Estúdio com Meyerhold e desenvolve experimentações com práticas orientais que irão contaminar sua arte e as reflexões de suas práticas, principalmente o Zen²⁹ e depois a Yoga, que definitivamente não são próprias do Realismo ou do Naturalismo.

O paradoxo do ator, segundo o velho mestre, constituiu-se pelo contínuo deslocamento entre o espiritual e o físico, entre a “alma” e o corpo do ator e da personagem, numa vivência de dupla personalidade. Stanislavski assim descreve o problema que queria resolver: enquanto a “alma” do ator vive as questões cotidianas, a preocupação com a família, os problemas de sobrevivência, o corpo se vê forçado a expressar os “arranques e ímpetos mais elevados do sentimento heróico e as paixões mais avassaladoras da vida espiritual”.

Em face a este paradoxo, Stanislavski se propõe a construir um sistema que criasse um estado prático de vivência para o ator, similar ao da representação, que pudesse auxiliar o “estado anímico do intérprete” ou o seu “estado criador”³⁰. Que o ator vivesse simbolicamente as questões da personagem.

²⁷ STANISLAVSKI, C. **Mi Vida en el Arte**. Buenos Aires: Quetzal, 1991, p. 222.

²⁸ Ibid, p. 231.

²⁹ Cf. RIPPELINO, Angelo Maria. **Maiakovski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, p. 82.

Carnicke, Sharon Marie. **Stanislavski on focus**. New York: Routledge, 1998. Aponta o início deste interesse em 1906, principalmente com Hatha e Raja Yoga.

³⁰ STANISLAVSKI, 1991, op. cit., p. 313.

Quais seriam os instrumentos que poderiam provocar este estado criador? Nesta época Stanislavski estabelecia três respostas, a primeira, a ausência de tensão muscular para o absoluto submetimento do “aparato físico” às ordens emanadas pelo artista. A segunda seria a combinação do sistema muscular com uma grande concentração mental, espiritual e física através dos cinco sentidos, de sua **memória**, de seu **corpo**, de seu **pensamento**, da **vontade**, dos **sentimentos** e da **imaginação**³¹. A terceira resposta seria a construção de uma “segunda vida” da personagem, que se daria pela construção de uma “verdade cênica”, que deve ser construída por um “se” imaginário que o transportaria da vida efetiva, real, cotidiana do ator para a outra vida que se cria e imagina. Uma “fé cênica”, uma “fé criadora”³².

A primeira tentativa prática dos passos do “sistema” foi aplicada por Stanislavski, de forma empírica, nele mesmo, ao construir sua personagem em 1907, como descreve, na montagem do TAM da peça do norueguês Knut Hamsun **O Jogo da Vida (Livets Spil, 1986)**. Peça “simbolista”, encenada numa direção conjunta de Stanislavski e Leopold Sulerzhitzky (1872-1916)³³. O simbolismo era um local pleno e fértil e complexo para o desenvolvimento de uma vida imaginária da personagem.

Após o espetáculo a platéia se dividiu sobre os resultados, uma parte extasiada aplaudia freneticamente e gritava “morte ao realismo!”, “viva o teatro de vanguarda!”, enquanto outra parte, “a metade conservadora”, como Stanislavski a chamou, gritava “abaixo os decadentes!”. Como vemos, contrariando algumas expectativas, Stanislavski também foi um dos próceres do teatro de vanguarda, anti-realista. Nesta época, afirmava Stanislavski, “eu só me interessava pelo irreal e buscava os meios, formas e modalidades para encarnar tal cenografia³⁴. Na montagem de 1907 de outra peça simbolista, **A Vida do Homem** de L. Andreiev, Stanislavski exige que as personagens não sejam “homens, senão esquemas humanos”.³⁵

Na tentativa seguinte, sua mais bem sucedida experiência “simbolista”, o **Pássaro Azul** de Maeterlinck (1908). Em suas reflexões sobre as convenções teatrais, sobre a teatralidade, dizia nosso Stanislavski: é indiferente que “o jogo dos artistas, [...]

³¹ STANISLAVSKI, C. **Mi Vida en el Arte**. Buenos Aires: Quetzal, 1991, p. 316.

³² Ibid., p. 319-320.

³³ Ibid, p. 321.

³⁴ Ibid, p. 335.

³⁵ Ibid., p. 336.

seja realista, direitista ou esquerdista, impressionista ou futurista”, pois tem que transmitir a “vida autêntica do espírito humano.”³⁶ O “sistema”, mesmo adotado oficialmente no TAM, nem sempre causou um bom resultado artístico, segundo o seu autor, assim como muitos artistas do TAM iniciaram, quase imediatamente, o ensino do “sistema” em variantes, sem tê-lo compreendido e vivido razoavelmente.

AS MEMÓRIAS DE JORACY CAMARGO

Vamos nos deter rapidamente numa descrição do dramaturgo brasileiro Joracy Camargo (1898-1973) da cena soviética e a influência do trabalho de Stanislavski, ao relatar sua visita ao Terceiro Festival Teatral de Moscou, em outubro de 1935, um ano após instalado oficialmente o “realismo socialista”, mas que não reinava absoluto. Joracy foi convidado a acompanhar a delegação francesa em sua visita à URSS, formada por importantes artistas, entre eles, Gaston Baty, diretor do Teatro Montparnasse, Charles Dullin e Léon Moussinac. Suas informações merecem destaque.

Joracy Camargo, que, não conhecia uma palavra do russo, descreve a influência do mestre russo e seu papel de vanguarda na cena russa da época, em livro publicado no Brasil dez anos depois (1945).

As teorias do Teatro de Arte (de Moscou) viriam a libertar os diretores, até então presos ao texto e às rubricas das peças. [...] [onde] a mesma peça pode ser encenada e interpretada de várias maneiras e com intenções diferentes. [...] libertar-se da ditadura literária, dando às representações um caráter espetacular. [...] as perspectivas (do cenário) passaram a ser autênticas, subordinadas a uma técnica de cubos e volumes [...] completando-se os efeitos com jogos de luz.. O próprio texto dos originais é mutilado ou modificado no sentido de aproveitar-se apenas a ação ou dar-lhe densidade. [...] O diretor [...] faz o papel de autor. [...] O cortador (editor) é o diretor do espetáculo. Com esse processo que o cinema viria a adotar mais tarde, Stanislavski e Dantschenko conseguiram adotar uma realidade superior à verdadeira, [...] tudo que não é ação dramática deve ser eliminado. Também não há necessidade de vidros nas vidraças, água nas bicas ou canários vivos nas gaiolas. O teatro passou a ser teatro, e não literatura teatral³⁷.

Mesmo considerando-se um certo caráter propagandista em suas declarações é óbvio o complexo caráter da cena soviética existente, mesmo considerando-se as exigências limitantes que se impuseram pelo governo stalinista, mostrava que o teatro

³⁶ STANISLAVSKI, C. **Mi Vida en el Arte**. Buenos Aires: Quetzal, 1991, p. 331.

³⁷ CAMARGO, Joracy. **Teatro Soviético**. Rio de Janeiro: Leituras, 1945.

soviético não se submetia facilmente ao realismo socialista e acentua o papel experimentador do teatro de Stanislavski e seus contemporâneos.

CONEXÃO: AÇÃO EXTERIOR X ORGANIZAÇÃO DOS SENTIMENTOS INTERNOS

O principal problema de Stanislavski como ator, como descreve em suas memórias de 1925 (URSS), era a conexão entre a “ação interior” e a organização dos sentimentos na representação, pois a “ação exterior” ele a dominava muito bem. Ele não evitava a ação exterior, desde o seu início, procurava a **orgânica conexão entre a ação interior e a exterior**.

Seu “sistema” rompe a tradição vigente de que a arte do ator era apenas um “dom natural”, propondo uma técnica que poderia estruturá-la. Depois da fase simbolista, em 1915, Stanislavski tem uma grave crise artística ao desenvolver seu personagem Salieri, na peça de Pushkin **Mozart e Salieri**. Ele percebe não estar fazendo externamente sua sincera construção interior e chama a isto *deslocamento*, “eu não fui capaz de realizar externamente meus sinceros sentimentos internos”.³⁸ Em 1917, na preparação de **A Vila** de Stepanchikovo, no TAM, na personagem Rostavnev, sob a direção de Dantchenko, após 156 ensaios, ele foi retirado do espetáculo pelo diretor, por “falhar em trazer vida a personagem”. Após este fato ele só retomou velhos personagens, já construídos, não mais testou suas idéias num novo personagem. Em 1928 Stanislavski sofre um ataque do coração, terminando sua carreira como ator, submetendo-se a tratamentos na França e Alemanha, o que possibilita que organize e desenvolva seu diário para uma futura publicação sobre o processo de interpretação do ator no espetáculo.

Para experimentar e aprofundar seu “sistema”, ensinar uma nova geração de artistas e estabelecer novas formas de encenação ele criou vários Estúdios paralelos ao TAM, durante o século XX. Em 1912 (Primeiro), 1916 (Segundo), 1920 (Terceiro) e 1921 (Quarto Estúdio), com Vakhtangov (1883-1922), Ryszard Bolesławski (1889-1937), Michael Tchecov (1891-1955) e outros jovens atores. Em 1935, com mais de setenta anos, Stanislavski estabelece uma escola para jovens atores e diretores, a Escola

³⁸ Whyman, Rose. **Stanislavski System of Acting**. New York: Cambridge University Press, 2008.

de Ópera e Drama de Moscou, com duração de quatro anos, onde ele ensina até seu falecimento em 1938.

Quase ao final de **Minha Vida**, seu primeiro livro, descreve as leis “psico-físicas” elementares do ator, após falar de ritmo, de plástica da palavra, de elementos físicos, mostrando o processo de interpretação do ator/atriz:

[...] no que se refere ao psíquico, a vida criadora, posto que todos os artistas, sem exceção, recebem o alimento espiritual de acordo com as leis naturais estabelecidas, conservam o percebido na memória intelectual afetiva ou muscular, transformam o material em sua própria imaginação, engendram a imagem artística com toda a vida interior encerrada nela e a encarnam também segundo certas leis naturais, obrigatórias para todos.³⁹ (Destaque nosso)

Esta seria o motor do “sistema”: a memória intelectual, afetiva, muscular, produz a imagem artística que contém a vida interior encarnada e/ou vice versa.

Estamos em 1925 e Stanislavski conforma os principais elementos do processo criativo do ator de forma semelhante àqueles que citamos anteriormente, que serão construídos por Richard Courtney e pelo psicólogo russo Lev Vygotsky, na sua relação da ação vivenciada (memória intelectual e/ou afetiva, e/ou muscular e a imaginação).

MÉTODO DE ANÁLISE ATIVA, ATRAVÉS DAS AÇÕES FÍSICAS

O método de atuação de Stanislavski é conhecido, na sua melhor tradução, como **Método de Análise através das Ações Físicas**, como descreve Jean Benedetti, com objetivo de desenvolver praticamente por improvisações o que os atores e atrizes devem realizar nas situações propostas pelo autor. É também chamado de análise ativa, um sistema que objetiva liberar a imaginação e as forças criativas, numa forma vivenciada. A ação física é o fundamento no qual a totalidade das superestruturas emocionais, mentais e filosóficas da representação são construídas pelos artistas⁴⁰. A atuação é a criação consciente de um eu dramático, diferente do eu real e a ação é a base da interpretação. O motor do “sistema” é a composição física da memória intelectual, afetiva, muscular, que produz então a imagem artística que contém a vida interior encarnada ou vice versa.

³⁹ STANISLAVSKI, C. **Mi Vida en el Arte**. Buenos Aires: Quetzal, 1991, p. 424-425.

⁴⁰ BENEDETTI, Jean. **Stanislavski & the actor**. New York: Routledge, 1998, p. xv.

Isto colocado, alguns processos estruturais do “sistema” são fundamentais na análise ativa de Stanislavski. Vamos selecionar alguns, em nosso propósito de estabelecer relações com o trabalho de Spolin: ação; adaptação; círculo de atenção; circunstâncias dadas; agora; estar sendo; objeto de atenção; ação orgânica; o terceiro ser (produto do casamento entre o ator e a personagem); seqüência lógica de ações; seqüência lógica de emoções, o se mágico...

Todos estes procedimentos são intrínsecos ao processo dos jogos teatrais de Viola Spolin, embora tenham sido organizados de forma um pouco distinta.

O russo Eugênio Kusnet (1898-1975), foi grande ator e professor de formação Stanislavskiana, um dos importantes propagandistas do sistema no Brasil, com sua presença no Estúdio do Teatro de Arte e na Escola Teatral de Stuchkin, anexa ao Teatro Vakhtangov na década de sessenta. Em 1971, Kusnet descrevia o “método da análise ativa”: a maneira de analisar o material dramaturgico em ação, ou seja, através “da ação praticada pelos intérpretes”⁴¹, onde a improvisação se torna um dos elementos essenciais no processo psico-físico.

Kusnet, aproxima as técnicas de Brecht as de Stanislavski, ao afirmar que há uma “gradação de dosagem” entre ambos, e não muitas diferenças, na relação do ator com a personagem. Aliás repete o que afirma Brecht, uma gradação entre o épico e o dramático⁴². Descreve Kusnet o fenômeno da “dualidade do ator” reconhecido por Stanislavski. A ação física e da ação mental “não podem existir em separado”, afirma, pois “se processam simultaneamente”, como descreve Kusnet dando-lhe um nome: “a lei da interdependência da psique e do físico humano”.⁴³

Afirma Kusnet, aprofundando a dualidade atoral, que o ator vive a personagem imaginária **como se fosse real**, enquanto o ator “**continua tendo certeza de que essas situações e o próprio personagem são fictícios**, sendo que esta certeza não prejudica a sinceridade da sua vivencia em cena”.⁴⁴ Esta situação imaginada da personagem se

⁴¹ KUSNET, E. **Introdução ao “método da ação inconsciente”**. São Paulo: FAAP, 1971, p. 21;22;34.

⁴² CAMARGO, R. Teatro e Fragmentos. Construindo Emoções, Pensamentos e Razões. In **Sensibilidade e Sociabilidades**. Goiania: UCG 2008 p. 55-62. Aqui Camargo desenvolve aspectos do pensamento brechtiano e a emoção. Disponível em: <<<http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/72208/Teatro-e-Recepção--A-Construção-da-Personagem-e-o-Papel-do-Ator--Razão-e-Emoção--Teatro-e-Fragmentos--Construindo-Emoções--Pensamentos-e-Razões>>>.

⁴³ KUSNET, 2002, op. cit., p. 24.

⁴⁴ KUSNET, E. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: SNT, 1975, p. 55. Destaque dos autores.

constitui, primeiramente, estabelecendo-se a situação da personagem (QUEM e ONDE), depois as necessidades da personagem (O QUE), para tomar a atitude ativa, agir no lugar da personagem como se ele fosse real, vivendo a dualidade de sua situação imaginária, sem perder o contato com a “realidade objetiva”.⁴⁵

Como descreve Stanislavski, na voz de seu heterônimo Torstov:

para que ficar sentado, meses a fio, espremendo dentro de si o sentimento sonolento? Por que fazê-lo viver fora da ação? É melhor entrar em cena logo e agir, executar aquilo que, no momento presente, estiver a seu alcance. Como consequência da ação surgirá o seu interior⁴⁶.

Ou ainda o relato de Stella Adler, em sua visita a Stanislavski, no verão parisiense de 1934, quando trabalha diariamente durante um mês numa personagem que ela teria tido dificuldades nos EUA, agora sob a supervisão direta do mestre. Estamos nos momentos finais de vida do ator russo, momentos que antecedem a abertura de sua Escola de Ópera e Drama de Moscou, sua última experiência na preparação de atores.

Adler descreve, atenção para as palavras: “Então (Stanislavski) explicou-me como era importante usar as circunstâncias. Disse que **onde** você está é o **que** você é; o **como** você está; e o que você pode ser”⁴⁷ (destaques dos autores). E Adler lembra ainda que o “sistema” de Stanislavski incluía a escola francesa de atuar, de grande influência na Rússia, contrariando muito dos equívocos ainda recorrentes sobre o trabalho de Stanislavski, afirma ela que esta escola é “fundamentada na Commedia dell'Arte”.⁴⁸ Nada mais claro.

Stanislavski/Torstov, em **O Trabalho do Ator sobre seu Papel**, sublinha o processo criativo sensório-motor e depois o psico-físico que se estabelece desde a tenra infância humana, os Jogos Teatrais na ciência de formação simbólica, em todas as suas perspectivas. O “interior” surge da ação, descreve ele.

Assim temos, na perspectiva do trabalho do ator, um processo complementar àquele identificado por Courtney e Vygotsky. Se estes dois identificaram, no processo de formação de conhecimento humano, a evolução de um “processo dramático” que se desenvolve em sua base sensório-motora, como motor gerador da “imaginação criativa”

⁴⁵ KUSNET, E. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: SNT, 1975, p. 57.

⁴⁶ Id. **Introdução ao “método da ação inconsciente”**. São Paulo: FAAP, 1971, p. 24.

⁴⁷ ADLER, S. **Técnica da Representação Teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 179.

⁴⁸ Id. **The Art of Acting**. New York: Applause, 2000, p. 14.

do homem, estabelecem a construção da imaginação em ação. Por outro lado, aqui, com Stanislavski/Kusnet, identificamos a vivência deste processo, num patamar superior, como ação psicofísica que se desenvolve dentro e fora do imaginário, num procedimento que só não é reverso porque é simultâneo, em devir. Imagem-ação.

Ou ainda, se o jogo infantil constrói uma relação entre o campo do significado e o campo visual, que será “interiorizada”, transformada em situação imaginária, que existe no pensamento, o jogo teatral, por outra lado, re-constrói e aprofunda as tendências evolutivas em forma condensada e simultânea. Transforma a imaginação jogada, vivenciada, em nova realidade. Transforma a imaginação em realidade cênica, construída, re-construída, vivida em sucessão/repetição, em forma coletiva, intergrupar (artistas e equipe técnica) e intragrupal (as várias platéias). Por isto sua continuidade como processo de conhecimento vivenciado só tem a acrescentar ao desenvolvimento do conhecimento humano, algumas ciências já percebem isto, o psicodrama, por exemplo.

Neste sentido se entende de forma complexa as colocações de Neva Boyd e Viola Spolin quando definem o “comportamento de jogo e a fisicalização” como categorias que compõem e estruturam o sistema de jogos teatrais⁴⁹. Boyd afirma que o jogar (*to play*) é o que transporta o jogador “psicologicamente para dentro de uma situação construída imaginativamente para que atue (*to act*) consistentemente dentro dela”, a mesma duplicidade do ator.

O jogo é sempre uma situação artificial e trabalha sempre [ao mesmo tempo] uma situação autêntica [...] um jogo é uma situação construída imaginativamente e definida por regras [...] aceitas pelos jogadores. Assim, quando uma criança joga um jogo, ela psicologicamente transplanta-se da situação real (*genuine*) para a situação artificial ou imaginada. A criança aceita a total situação do jogo, incluindo seu próprio papel dentro do jogo e, tanto quanto dure o jogo, atua tão consistentemente na nova situação como se ela fosse real (*genuine*).⁵⁰

A CENA QUE SE PASSA AQUI.

Estes elementos mostram as similitudes e diferenças entre o processo de conhecimento da criança com o processo de construção e conhecimento do ator, dentro

⁴⁹ CAMARGO, Robson Corrêa de. Neva Leona Boyd e Viola Spolin: jogos teatrais e seus paradigmas. **Sala Preta**. São Paulo/USP, n. 2. 2002. Disponível em:

<<<http://www.eca.usp.br/salapreta/sp02.htm>>>.

⁵⁰ Ibid.

da situação dramática. Havendo certamente uma distinção dos processos que se instalam em diferentes fases etárias. Assim, para se pensar a formação do profissional e do licenciado no curso de Artes Cênicas, pode-se ter como base disciplinas que formam o profissional artista, para fazer a ponte com a formação do profissional educador. Duas faces da mesma moeda, ou do mesmo processo.

O *método das ações físicas*, da *análise ativa*, se fundamenta em jogos improvisacionais, assim como em outros elementos da constituição dramática, como a concentração (FOCO); o trabalho com objetos imaginários; a busca da presença cênica; e a exploração da diferença entre o mostrar (vivenciar) e o contar (narrar), dando-se sempre ênfase na importância da ação para a constituição do processo de conhecimento e existência da personagem.

É possível perceber elementos marcantes dos estudos realizados por Stanislavski na proposta de Spolin. Assim são as semelhanças entre o fazer teatral e o processo de conhecimento humano, que o capacitam a elemento fundamental na construção de conhecimento. A presença das formas teatrais na escola ou em situações educacionais habilita e desenvolve o indivíduo em sua capacidade de operação simbólica. Um elemento fundamental a ser estabelecido definitivamente na educação: o teatro tanto em seu caráter de construtor do simbólico como do artístico.