



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DO JANEIRO - UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC/UNIRIO

DO SISTEMA AO MÉTODO

***UMA TRAJETÓRIA DO PENSAMENTO DE STANISLAVSKI
NOS ESTADOS UNIDOS***

CELINA BARRETO BEBIANNO SIMÕES

ORIENTAÇÃO - PROFA. DRA. ANA MARIA BULHÕES-CARVALHO

***RIO DE JANEIRO
JUNHO DE 2021***



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE ARTES E LETRAS – CLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

DO SISTEMA AO MÉTODO

**UMA TRAJETÓRIA DO PENSAMENTO DE STANISLAVSKI NOS ESTADOS
UNIDOS**

CELINA BARRETO BEBIANNO SIMÕES

ORIENTADORA: PROF.^A DR.^A ANA MARIA BULHÕES-CARVALHO

Rio de Janeiro – RJ, Brasil

Junho de 2021

CELINA BARRETO BEBIANNO SIMÕES

DO SISTEMA AO MÉTODO
UMA TRAJETÓRIA DO PENSAMENTO DE STANISLAVSKI NOS ESTADOS
UNIDOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes, PPGAC, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Área de concentração: Processos Formativos e Educacionais -PFE.

Orientadora: Prof. Dra Ana Maria Bulhões-Carvalho

Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Junho de 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

BB387 Barreto Bebianno Simões, Celina
Do Sistema ao Método - Uma trajetória do
pensamento de Stanislavski nos Estados Unidos /
Celina Barreto Bebianno Simões. -- Rio de Janeiro,
2021.
92

Orientadora: Ana Maria Bulhões Carvalho.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2021.

1. Sistema Stanislavski,. 2. Método Strasberg.
3. American Laboratory Theatre. 4. Group Theatre.
I. Bulhões Carvalho, Ana Maria, orient. II. Título.

**CELINA BARRETO BEBIANNO SIMÕES
DO SISTEMA AO MÉTODO
UMA TRAJETÓRIA DO PENSAMENTO DE STANISLAVSKI NOS
ESTADOS
UNIDOS**

Aprovado pela Banca Examinadora em: 10 de Maio de 2021



**Prof.a Dr. a Ana Maria Bulhões-Carvalho
Orientadora – PPGAC/UNIRIO**

BANCA EXAMINADORA:



**Prof.a Dr. a Nara Keiserman
PPGAC/UNIRIO**



**Prof.a Dr. a Larissa Elias
EBA/UFRJ**

Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Este trabalho é dedicado:

Aos meus pais Marcello e Lourdes pelo amor, apoio e educação.

Ao meu avô Octavio, que me ensinou o amor aos livros e ao conhecimento.

À minha irmã Marcia, pelo apoio incondicional e constante.

À atriz e diretora Lucia Segall, companheira de Instituto e amiga de longa data, pelas experiências compartilhadas sobre o Método e a prática.

Ao meu mentor espiritual Daisaku Ikeda, que me inspirou e inspira.

AGRADECIMENTOS

Aos meus mestres na arte do teatro Elaine Aiken, Lee Strasberg e Brigid Panet.

À minha orientadora e mestra Ana Maria Bulhões-Carvalho, pela inspiração e paciência.

À querida amiga, mestra e orientadora Nara Keiserman, grande incentivadora de toda a minha volta aos estudos.

Aos meus alunos, cada um deles um mestre.

A Hermes Frederico e Gustavo Ariani pelo trabalho que me permitiram desenvolver na CAL, onde aprendi ensinando.

Só os tolos e os mortos jamais mudam de opinião.

J. L. Russel

Na natureza nada se cria, nada se perde. Tudo se transforma.

A. Lavoisier

*If my devils are to leave me,
I am afraid my angels will take flight as well.*

R. M. Rilke

RESUMO

Esta dissertação busca traçar a introdução e o percurso do Sistema criado por Konstantin Stanislavski nos EUA, começando pela fundação do *American Laboratory Theatre* (ALT) pelos imigrantes e discípulos diretos de Stanislavski, Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya, que inauguraram a tradição de Stanislavski em solo americano, seguidos pela fundação do *Group Theatre* (GT) por Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford. A partir do trabalho desenvolvido neste grupo, do chamado *Sistema Stanislavski*, surgirá o *Método Strasberg*, que Strasberg aprofundará depois do fim do GT, primeiro no *Actors Studio* e depois no *Instituto de Teatro Lee Strasberg*. No Instituto fundado em 1969, ele desenvolve uma metodologia de ensino, estudada na última parte desta dissertação com base nos textos de Strasberg e na minha experiência pessoal como aluna do Instituto durante seis anos, de 1979 a 1985, e como professora de interpretação no Brasil por mais trinta.

Palavras-chave: Stanislavski; Strasberg; Boleslavski; Group Theater; Sistema; Método

ABSTRACT

This dissertation seeks to trace the introduction and the course of the System created by Konstantin Stanislavski in the USA, beginning with the foundation of the American Laboratory Theatre, (ALT) by immigrants and direct disciples of Stanislavski, Richard Boleslavski and Maria Ouspenskaya, who inaugurated the Stanislavski tradition on American soil, followed by the foundation of the Group Theatre (GT) by Lee Strasberg, Harold Clurman and Cheryl Crawford. From the work developed in this group upon, the so-called Stanislavski System would, emerge the Strasberg Method, which Strasberg would further expand after the end of the GT, first at the Actors Studio and then at the Lee Strasberg Theatre Institute. At the Institute founded in 1969, he perfected a teaching methodology that was studied in the last part of this dissertation based on Strasberg's texts and on my personal experience as a student at the Institute for six years, from 1979 to 1985, and as an acting teacher for another thirty.

Keywords: Stanislavski; Strasberg; Boleslavski; Group Theatre; System; Method

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: O PRIMEIRO ESTÚDIO DO TEATRO ARTÍSTICO DE MOSCOU (TAM)	17
1.1 DA NECESSIDADE DE CRIAR OS ESTÚDIOS	17
1.2 O SISTEMA VIA SULERJÍTZKI	22
1.3 O SISTEMA VIA VAKHTANGOV	30
CAPÍTULO 2: STANISLAVSKI CHEGA À AMÉRICA	34
2.1 O AMERICAN LABORATORY THEATRE.....	34
2.3 O GROUP THEATRE.....	42
CAPÍTULO 3: O MÉTODO STRASBERG	59
3.1 O ACTORS STUDIO.....	59
3.2 O INSTITUTO DE TEATRO LEE STRASBERG.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
ANEXOS	91

APRESENTAÇÃO

Em outubro de 1979, comecei a estudar no *Instituto Lee Strasberg* (*The Lee Strasberg Theatre Institute*), em Nova York. Minha experiência com o teatro se resumia à infância no colégio e com uma amiga que apresentava peças no jardim de sua casa, e alguns meses de aulas no *Teatro Tablado*, com Maria Clara Machado, em 1971, no Rio de Janeiro. Lembro-me com detalhes da primeira aula no *Instituto*. O professor chamava-se Charles Laughton, imagino que em uma homenagem ao grande ator inglês. Ele deu uma longa explicação sobre o *Método*, já que se tratava de uma turma com muitos alunos iniciantes. Lembro-me, principalmente, da primeira impressão sobre o exercício de relaxamento, no qual, sentado em uma cadeira, usando movimentos e sons específicos, o aluno busca encontrar e soltar as áreas de tensão do corpo, procurando perceber e controlar o uso da energia.

E lembro-me muito claramente da primeira cena a que assisti. Duas alunas mais experientes trabalhavam uma cena de *The Women*, de Claire Boothe Luce¹. A cena escolhida se passava na cozinha entre a cozinheira e a arrumadeira, e era obviamente uma cena criada pela autora para explicar os acontecimentos depois de uma passagem de tempo, usando um momento de fofoca entre duas empregadas da casa onde o drama acontecia. Um excelente exemplo do tipo de cena a que éramos estimulados a trabalhar, sem grandes confrontos emocionais, reconstruindo realidades básicas. O trabalho no Instituto não proibia o uso de objetos reais, mas havia um desafio no sentido de minimizar seu uso, especialmente no começo. As duas alunas haviam optado por uma ausência total de objetos e cenário, trabalhando sempre com objetos e móveis imaginários.

Relembrando a cena hoje, tenho uma visão nítida do comportamento de ambas e de como, até de costas para o público, o corpo da atriz nos dizia algo. A construção da linha de ação física era acentuada pela minuciosa atenção com a construção e uso de objetos imaginários.

Nos seis anos em que estudei no *Instituto Lee Strasberg*, sempre ouvi uma enorme ênfase sobre aquilo que se faz em cena. O próprio Strasberg, com quem estudei por dois anos, nunca nos perguntava o que estávamos sentindo em cena e sim o que estávamos fazendo. A relação entre o texto e o que estava acontecendo na cena era o interesse central. Os exercícios de improvisação tinham como base a linha de ação do texto e o uso da palavra emoção era desestimulado.

1 Claire Boothe Luce, (1903-1987) autora, jornalista e diplomata americana, sua obra teatral mais conhecida é *The Women* (As Mulheres) 1936, que tem um elenco exclusivamente feminino.

Ao longo desses seis anos na escola, trabalhei com diversos professores que haviam estudado com Strasberg em diferentes épocas e existia diferenças bem claras, tanto na forma de conduzir a classe, como nos próprios exercícios e no modo de usá-los. Essas diferenças se explicam, primeiro, pela própria natureza do *Sistema* em sua passagem para o Método. Nem um nem outro constituía-se de fórmula rígida, e ambos apresentavam um formato de trabalho focado no ator e que incorporava os parâmetros individuais dos professores. Em segundo lugar, na relação do *Sistema* com o *Método*, há que se considerar o processo de pesquisa, sempre presente no trabalho de Strasberg até o final de sua vida, que produzia mudanças em alguns aspectos do trabalho que ele sempre buscava aprimorar, como o exercício de relaxamento. Assim como ocorreu com Stanilavski e outros pesquisadores, os alunos de Strasberg, que se dedicaram a ensinar, tomaram como ponto de partida o que haviam estudado com ele em um determinado estágio de um processo em movimento.

No *Instituto*, o processo de trabalho com a memória das sensações é individual, detendo-se longamente sobre alguns exercícios, podendo passar rapidamente por outros, a depender da resposta e da dificuldade do aluno. Não se incentiva a teorização e o questionamento do processo. As perguntas deviam estar diretamente conectadas ao que se estava fazendo. Como experiência pedagógica, o processo de treinamento pode ser frustrante, sendo as instruções quase sempre negativas, ou seja, orienta-se o aluno a não fazer isto ou aquilo, mas se dá muito poucas indicações do que fazer, apenas incentiva-se a procura e a descoberta até um ponto de quase desistência que, segundo relatos dos alunos em conversas informais, se dava por volta de seis meses de trabalho.

Para mim, foi muito clara a quase desistência e a riqueza percebida no trabalho após a decisão de persistir. Nos seis anos em que frequentei o *Instituto Lee Strasberg*, aprendi e desenvolvi a consciência do corpo, dos sentidos e da relação com o espaço por meio de um processo de treinamento intensivo da consciência corporal, especialmente pela relação entre tensão e relaxamento muscular e dos sentidos que os exercícios de memória sensorial evidenciam. Esse processo, ainda que possua uma forma estruturada de exercícios seguindo um ordenamento básico, será sempre modificado pela própria experiência e história de cada professor. A essência desse trabalho é, como eu já disse, conduzir a um processo individualizado, cujo desenvolvimento e dificuldades serão, também de forma individualizada, analisados pelo mestre para orientar o aluno no caminho mais adequado dentro do Método.

Foi no *Instituto*, também, que conheci as obras de Stanislavski, Meierhold, Vakhtangov e outros, incluídos nas leituras obrigatórias. E quando, depois de voltar ao Brasil, decidi dar aulas, mergulhei nos livros de Stanislavski e nas transcrições não autorizadas de um seminário de Strasberg sobre o ensino do seu Método aos professores da escola (único material disponível, já que os escritos de Strasberg não haviam sido publicados ainda). Minha inexperiência e

insegurança me levavam a uma ortodoxia radical e contraditória com que vira, mas que foi sendo amenizada ao longo dos anos. O contato com professores europeus e com um teatro mais físico me levaram a questionar o *Método Strasberg*; por outro lado, me fizeram perceber o quanto Strasberg era mal compreendido e interpretado. Ouvi inúmeras vezes comentários do tipo “Mas você está falando de ação! Você não estudou com Strasberg?”, como se esses dois termos fossem incompatíveis.

Procurei, ao longo dos anos, desenvolver exercícios que reforçassem a área que sempre me pareceu mais fraca no Instituto, a do trabalho corporal como fundamental no desenvolvimento das possibilidades da ação da qual se falava constantemente. E só muitos anos depois, ao voltar a estudar, no curso de Teoria do Teatro da UNIRIO, quando comecei a pesquisar de forma mais ordenada as bases teóricas do estudo de Interpretação, que voltei a questionar o pensamento de Strasberg. Ao escrever minha monografia de conclusão de curso, escolhi Meierhold como tema, não apenas levada pelo grande interesse no trabalho deste fascinante diretor, mas em especial por ser ele o discípulo que mais questionou Stanislavski e o que procurou desenvolver um processo de preparação do ator baseado no trabalho físico, no treinamento corporal. Estudando Meierhold, acabei por voltar a Stanislavski e escrevi um artigo intitulado “*OS ESTÚDIOS MOSCOVITAS. Stanislavski, Meierhold e o surgimento dos estúdios teatrais*” para uma pós-graduação *lato sensu* no Instituto CAL de Artes Cênicas, em que estudei a formação e os processos dos estúdios teatrais de Moscou, principalmente do *Primeiro Estúdio do Teatro Artístico de Moscou* (TAM) fundado por Stanislavski. O berço do *Sistema* encontrou em Eugeny Vakhtangov um dos colaboradores que mais contribuíram para esse processo. O ator e professor, sem discordar diretamente de Stanislavski, desenvolveu sua própria vertente do *Sistema*. Ao aprofundar o estudo da obra de Vakhtangov, reencontrei Strasberg, pois, estudando a formação e os processos do *American Laboratory Theatre* (ALT), fundado por membros do *Primeiro Estúdio* que haviam trabalhado com Stanislavski e Vakhtangov, encontrei ali as raízes do *Método*, nome dado por Strasberg à sua versão do *Sistema*.

Só ficou claro para mim que, apesar das diferenças entre o *Sistema* e o *Método*, havia um inegável fluxo de continuidade, a despeito das transformações. Ao procurar um elo entre o ALT e o trabalho de Strasberg no Instituto e no *Actors Studio*, cheguei ao *Group Theatre*, grupo de teatro fundado em 1931 e que irá influenciar por muitas gerações a formação de atores nos Estados Unidos. Pareceu-me evidente, então, o percurso dessa trajetória do trabalho iniciado no *Primeiro Estúdio* do TAM em suas configurações na América do Norte.

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca acompanhar uma trajetória do *Sistema Stanislavski* nos Estados Unidos a partir das duas turnês empreendidas pelo Teatro Artístico de Moscou (TAM) por este país, em 1923 e 1924.

Em 1923, o *Teatro Artístico de Moscou* (TAM) iniciou a primeira das duas turnês sucessivas pelos Estados Unidos. O impacto dessas apresentações no efervescente universo teatral americano foi enorme, especificamente pela qualidade do trabalho dos atores. Mais do que as excelentes performances individuais dos protagonistas, chamava a atenção a qualidade do coletivo, o cuidado detalhista com todos os personagens independente da importância do papel e o rigoroso realismo. O *Sistema* de Stanislavski chegava à América.

Terminadas as turnês, alguns dos artistas ligados ao TAM decidem permanecer no país² e desenvolverão diferentes carreiras dentro do teatro, a maioria ligando-se, de uma maneira ou de outra, ao ensino. A partir daí, começará o processo de aculturação e metamorfose do *Sistema*, movido, em primeiro lugar, pelas diferentes características e necessidades dos atores americanos, depois, pela influência exercida pelos discípulos de Stanislavski, como Meierhold e Vakhtangov – cujos textos começam a ser publicados na Rússia e chegam aos Estados Unidos –, e também pelas diferenças entre o que os imigrantes haviam absorvido do convívio com Konstantin Stanislavski, dependendo do momento e da extensão desse contato. Em uma etapa consecutiva, as dissidências terão origem, não apenas nas diferentes perspectivas sobre o trabalho de Stanislavski, mas também em função das personalidades desses professores, que determinarão em grande parte sua forma de trabalhar com o *Sistema*. Isso é muito claro, por exemplo, no caso de Stella Adler e Lee Strasberg e suas discordâncias sobre memória emocional e ação.

No trabalho desenvolvido nos estúdios do TAM, nos exercícios propostos, nos objetivos e procedimentos encontram-se as raízes de múltiplas pedagogias surgidas desde então no teatro ocidental. Nesse conjunto, é possível reconhecer exercícios desenvolvidos como parte do trabalho de inúmeras escolas e companhias, algumas mantendo sua forma original intacta,

2 Os artistas que decidem permanecer, exilando-se, são relativamente poucos considerando a situação nos dois países. Muitos, como o próprio Stanislavski, tinham deixado familiares na Rússia e não podiam arriscar, e também havia muitos que não desejavam deixar a Rússia. Dos futuros mestres do American Laboratory Theatre Richard Boleslavski, fundador e professor, era polonês e tinha fugido da Rússia após a Primeira guerra mundial, sendo de grande valia para o TAM em terras americanas por falar um pouco de inglês e também porque, tendo sido um importante ator no teatro antes de sua fuga, podia substituir vários atores quando necessário e ensaiar os figurantes americanos. Membro do TAM e do Primeiro Estúdio, sua conexão com o Sistema é direta, assim como a de Maria Ouspenskaya, a outra professora do ALT, que também fizera parte do TAM e estava entre os pioneiros do Primeiro Estúdio. Ouspenskaya era solteira e não tinha família na Rússia.

outras modificadas na forma, mas não na essência. Em todas as técnicas que entre si disputam a herança de Stanislavski, pode-se reconhecer as questões levantadas por ele e os princípios básicos pelos quais passam as múltiplas respostas. Como coloca Carnicke:

Stanislavski não estabelece uma única maneira correta de atuar. Não há nada de absoluto no seu compêndio de teoria e técnicas sobre a efêmera arte de atuar que ele tanto amava. Ele via o seu Sistema como um conselho oferecido A atores de temperamentos diferentes com desejos de expressar-se em diferentes estilos estéticos. Ele denominou seu Sistema “universal” por estas duas razões. Apenas dois meses antes de morrer ele advertia seus alunos diretores que “É preciso dar aos atores vários caminhos”. (CARNICKE, 2009, p.3, tradução nossa)³

A propagação do *Sistema* nos EUA passa por diversas metamorfoses. E embora não se possa limitar esse processo a uma única ‘linhagem’, esta dissertação optou por seguir a linha do trabalho iniciada pelos fundadores do *American Laboratory Theatre* (ALT), Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya, estudando as propostas desenvolvidas neste teatro-escola frequentado por Strasberg, Adler, Clurman e outros profissionais, cujo trabalho teve grande impacto no teatro e no cinema americano. No primeiro capítulo da dissertação, a partir de um estudo do processo de elaboração do *Sistema* no *Primeiro Estúdio* do TAM, procuram-se definir as questões e princípios básicos levantados por Stanislavski e como foram trabalhados, considerando-se a influência de discípulos como Leopold Sulerjitski – que liderou o *Primeiro Estúdio* até sua morte em 1916 – e Eugeny Vakhtangov – brilhante ator e diretor que irá substituí-lo na direção. O segundo capítulo se debruça sobre a trajetória do *Sistema* na América, especificamente a linhagem que se origina com Richard Boleslavski – um dos primeiros atores do TAM a emigrar e se estabelecer em Nova York –, analisando a estrutura e pedagogia utilizadas no teatro-escola por ele fundado, o *American Laboratory Theatre* (ALT), as ideias esboçadas em seu livro e em suas palestras, assim como em depoimentos de alunos.

Das sementes lançadas por Ouspenskaya e Boleslavski, surgirá o *Group Theatre*, origem das muitas ‘linhas’ que o *Sistema* tomou, tais como o trabalho de Lee Strasberg, Sanford Meisner e Stella Adler, membros originais da companhia – principal responsável pelo processo de adaptação das ideias de Stanislavski à cultura americana. Ao saber da formação do Grupo através de Joshua Logan, diretor americano, Stanislavski comentou:

3 Stanislavsky does not lay out a single right way to act. There is nothing absolute about his compendium of theory and techniques for the ephemeral art of acting that he so loved. He say his System as offering advice to actors of different temperaments who wished to speak through different aesthetic styles. He called his System “universal” for these two reasons. Only three months before his death, he cautioned his directing students that “One must give actors various paths”
(Todas as traduções do inglês apresentadas nesta dissertação foram feitas por mim, como traduções de trabalho.)

A emulação é bem-vinda, desde que eles tenham em mente que nós somos diferentes de vocês. Nós temos diferentes objetivos nacionais, uma sociedade diferente. Vocês gostam de whisky, nós gostamos de vodca. [...] Criem um método próprio! Façam as suas próprias tradições particulares. (LOGAN 1976, p.53, tradução nossa)⁴

Strasberg, um dos fundadores do GT, foi nos primeiros anos o único responsável pelo treinamento, exercendo um poder quase absoluto nessa área, poder que se mantinha porque os atores sentiam a evolução e crescimento em seu próprio trabalho e não tinham embasamento para questionar, embora ao longo do tempo as insatisfações e traumas com o seu comportamento despótico fossem crescendo. O grande sucesso comercial do grupo, *Homens de Branco*, de Sidney Kingsley, possibilita a viagem de alguns membros do *Group Theatre* a Moscou. A partir daí, as vozes dissidentes se manifestarão dentro do grupo, criando rupturas na forma de trabalhar e iniciando uma disputa que irá se perpetuar por décadas entre Lee Strasberg e outros futuros professores, especialmente Stella Adler, Sanford Meisner e Robert Lewis.

Em 1934, em uma reunião do *Group Theatre*, Adler, uma das vozes mais insatisfeitas do grupo – recém chegada de Paris, onde tivera oportunidade de trabalhar com Stanislavski durante algumas semanas –, fez uma palestra sobre o que aprendera com o mestre russo e o que, segundo ela, estava errado no trabalho do grupo. Lee Strasberg, até então o único responsável pela condução do treinamento, quando questionado por outros membros sobre as diferenças entre o que ele pregava e o que Stella ouvira diretamente de Stanislavski, declarou: “Nós não usamos o Sistema de Stanislavski, nós usamos o Método Strasberg”. (SMITH, 1990, p.181, tradução nossa)⁵

Pode-ser dizer que esta é a origem das duas nomenclaturas, embora mais tarde aconteça um uso indiscriminado da expressão *method actor* (ator do método) para definir atores ligados ao trabalho de Stanislavski em geral. De qualquer modo, pode-se ver aí o momento em que se comprova a primeira ruptura com qualquer ideia de ortodoxia na transmissão do sistema, ainda que essa transmissão seja alvo de disputa por algum tempo.

O principal enfoque da dissertação está nos processos de trabalho, nos exercícios, nos ensaios e nas palestras realizados pelo grupo e sua conexão com as ideias e propostas de Stanislavski. Por esse viés pode-se traçar a história do *ALT* e do *Group Theatre*, do ponto de vista das metodologias e propostas, seguindo a cronologia de espetáculos, sucessos e fracassos,

4 He welcomed the Americans emulation as long as you keep in mind that we are different from you. We have different national goals, a different society. You like Whisky, we like vodka [...] Create a method of your own! Make your own private tradition.

5 We don't use the Stanislavsky system, we use the Strasberg method.

adesão e abandono de membros. É uma história desses grupos na sua relação com esses propósitos. Do mesmo modo, no último capítulo, dedicado à formação do *Método Strasberg*, a análise do trabalho desse mestre no *Actors Studio* está focada nos processos desenvolvidos e nas teorias elaboradas por ele em sala de aula. Os trechos escolhidos para exemplificar não se encontram em ordem cronológica e, sim, agrupados de acordo com o tema discutido.

Os dois textos anexos a este trabalho são cópias de folhas instrutivas distribuídas aos alunos do *Instituto* nos anos 1970/80. O primeiro trata das leituras recomendadas e uma rápida análise dos títulos que deixa clara a abertura e extensão das pesquisas de Strasberg e a importância dada por ele a autores como Gordon Craig e Meierhold, encenadores pedagogos que desenvolveram um trabalho bem distante da memória emocional. O segundo anexo é uma definição do que é uma cena considerada simples, do tipo com que se começa a trabalhar nas aulas e traz uma série de perguntas que devem ser feitas ao texto para compreender as circunstâncias dadas e as tarefas que o ator deve cumprir na construção da cena, sendo de grande valia no entendimento da estrutura do trabalho com texto e personagem conforme o Método.

CAPÍTULO 1: O PRIMEIRO ESTÚDIO DO TEATRO ARTÍSTICO DE MOSCOU (TAM)

1.1 DA NECESSIDADE DE CRIAR OS ESTÚDIOS

Konstantin Sergueievitch Stanislavski, ator, diretor, pesquisador e pedagogo russo, nascido em 1863, veio a ser conhecido como o criador do *Sistema Stanislavski*. Este nome, que é usado sem maiúscula pelo próprio Stanislavski já em *My Life In Art* (STANISLAVSKI, 2008), seu primeiro livro, vai se propagar como referência para o conjunto da obra do mestre russo, tornando-se eventualmente o *Sistema de Stanislavski*. A pesquisa desenvolvida por ele ao longo de sua vida sobre o trabalho do ator e seu treinamento, e os resultados a que ele chegou, configuraram-se a grosso modo, como uma longa reflexão sobre o ser humano, a natureza e o ator, e suas dificuldades e necessidades. Em 1909, no auge de sua carreira, num momento em que seu prestígio como ator e diretor era enorme, ele entra em uma crise pessoal, percebe uma estagnação em seu trabalho, sentindo que tudo o que faz é mecânico e falso. Durante uma estada na Finlândia, nesse mesmo ano, ele reflete intensamente sobre sua trajetória e seus papéis, sobre o trabalho dos atores os quais admira, buscando encontrar a natureza da inspiração. Sobre esse processo de mergulhar em sua imensa bagagem artística em busca de respostas, ele comenta em *My Life in Art*:

Eu havia colecionado, como resultado de minha carreira artística, um baú de material com os mais diversos tipos de truques técnicos. Tudo estava empilhado de maneira desorganizada numa grande confusão, de tal maneira que era difícil usar os meus próprios tesouros artísticos. Era necessário organizar tudo, separar, analisar e avaliar a experiência acumulada e, por assim dizer, distribuir os materiais nas diferentes estantes da minha mente. (STANISLAVSKI, 2008, p.253, tradução nossa)⁶

Esse processo análise e observação dos grandes atores e de seu próprio trabalho levou-o a descoberta do que ele chamou de estado criativo, o estado mental ou espiritual no qual a inspiração se manifesta. Pelo mesmo processo de observação, ele foi encontrando os elementos fundamentais que induziam e compunham o estado criativo. A partir da descoberta desses elementos, ele começa a desenvolver exercícios e procedimentos para exercitar os atores no domínio e uso dos elementos que deveria se tornar uma segunda natureza, um hábito. Seu

6 As a result of my artistic experience I had collected a ragbag of all kinds of technical tricks. Everything was thrown in higgledy-piggledly, without discrimination or system, and so it was difficult to use my own artistic treasures. I had to put things in order, sort out, examine and evaluate and, as it were, put all the materials in the right mental shelves.

objetivo é sistematizar o treinamento do ator. Essa sistematização produzirá uma base, uma metodologia para o ensino do trabalho de interpretação baseado na natureza humana como centro do qual está a vivência pessoal, real do ator, e exatamente por isso, ao se espalhar pelo mundo, irá adquirir diferentes características.

Stanislavski não foi o primeiro a tentar desenvolver um processo de treinamento para atores, nem o primeiro a discutir a arte do ator e seus problemas. Um século antes, Denis Diderot, filósofo e escritor francês, escreveu *O Paradoxo do Comediante* (1773), em que discute a presença da emoção no trabalho de criação dos atores e defende a incompatibilidade da precisão técnica com a paixão. Também é fato que antes dele já existiam escolas para atores, conservatórios como o de Moscou, então chamado *Escola da Filarmônica de Moscou*, e o *Conservatório Superior de Música e Dança de Paris*. Mas o processo de trabalho nesses conservatórios, mesmo no de Moscou, onde se formaram Olga Knipper e Meierhold, futuros atores do *Teatro Artístico de Moscou*⁷ (TAM), resumia-se ao estudo e repetição de papéis de grandes obras e ao aprendizado de tons, posturas, gestos convencionados, imitação vocal, enfim, um treino destinado a fazer repetir eternamente uma forma estabelecida.

Ao desenvolver o seu *Sistema*, Stanislavski revoluciona essa abordagem, colocando o foco na pessoa do ator, no processo individual de criação. Suas ideias e experiências influenciarão profundamente os processos de preparação de ator no teatro ocidental daí em diante, mesmo aqueles que trabalham de modo distante do *Sistema*.

Com base em sua própria experimentação, Stanislavski vai elaborar os princípios básicos sobre os quais investigará a formação e trabalho do ator: relaxamento, ação, concentração, imaginação, memória afetiva e sensorial, fé cênica (*Naiveté*), comunicação. Esses elementos serão objeto dos mais diversos exercícios desenvolvidos e experimentados nos estúdios do TAM em busca de uma “gramática da arte dramática” (MAGARSHACK, 1975, p.320, tradução nossa)⁸, e formam o cerne, a essência do que significa trabalhar sobre o chamado Sistema, ou com o Sistema. Artista e pesquisador genial sempre em busca de aprofundamento, a trajetória de Stanislavski traduz seu constante questionamento e passará por momentos pelos quais a ênfase será maior nesta ou naquela área.

A necessidade de um espaço de experimentação, longe das pressões do teatro profissional, levará Stanislavski a criar o *Primeiro Estúdio* em 1912. O *Sistema* e suas diversas variantes surgirão a partir do trabalho neste e nos outros estúdios liderados primeiramente por Leopold Sulerjitsky, seu mais próximo colaborador de 1909 até 1916, com quem compartilhava suas

7 Optei pela tradução mais fiel ao nome original. Segundo Carnicke (2009), o nome foi modificado pelo governo soviético.

8 “a grammar of dramatic art”.

ideias e experimentos. Desde sua morte em 1916, Eugeny Vakhtangov, também ator, diretor discípulo de Stanislavski, assumiu a direção do *Primeiro Estúdio*⁹.

A transformação constante nas ideias e métodos de Stanislavski era movida pelo seu trabalho prático como ator, diretor e professor, e, embora ele tenha estabelecido princípios básicos, nunca deixou de investigar, experimentar e questionar o próprio trabalho e os seus resultados. Assim, seus discípulos cultivaram diferentes aspectos de suas pesquisas e desenvolveram variantes do Sistema, algumas mais fiéis ao pensamento do mestre do que outras. Mesmo aqueles que aparentemente discordavam radicalmente de sua visão do teatro, como Meierhold, estavam procurando respostas para a pergunta fundamental de Stanislavski: como acessar a inspiração, o inconsciente? O que ele busca, seu objetivo, é a individualidade criativa, o estado criativo. Quais as condições para o ator chegar a este estado, o que induz a ele e o que o destrói, são os problemas que ele aborda.

Apesar da lendária relação entre a obra teatral de Anton Chekhov e o TAM e que tenham sido as montagens das peças de Chekhov, dirigidas por Stanislavski, que adquiriram fama e viajaram pelo mundo, o processo de elaboração do sistema é posterior às famosas montagens. Mel Gordon, em seu livro sobre o desenvolvimento do Sistema na Rússia (1987), chega a dizer que se Stanislavski tivesse continuado a dirigir as obras de Chekhov é possível que não houvesse Sistema. Considerando a natureza da insatisfação de Stanislavski, seu profundo humanismo e fé na função do teatro como um instrumento de elevação e reflexão, é difícil concordar com essa opinião. É certo que os desafios impostos pelas novas dramaturgias e as dificuldades encontradas pelos atores, ao trabalhar com essas novas formas, motivaram o mestre em sua busca por novos caminhos para o ator, mas essa busca está presente em Stanislavski desde o princípio de sua carreira e o acompanhará em toda a sua trajetória.

Em seu livro *Minha Vida na Arte* (2008) há um capítulo dedicado à curta existência do Teatro Estúdio, fundado por ele em parceria com seu antigo discípulo Vsevolod Meierhold em 1905, também conhecido como o estúdio da rua Povarskaya. Falando de suas motivações em relação a esse estúdio, Stanislavski descreve como diante de um quadro de Vrubel¹⁰, sentindo-se impotente como artista, incapaz de expressar, com as limitações de seu corpo, as qualidades de uma obra abstrata:

Neste momento você se sente como um músico que é forçado a tocar em um instrumento quebrado e desafinado que destrói o seu élan artístico [...] ‘Não, você diz a si mesmo, a tarefa é impossível, porque as formas criadas

9 As ideias de Vakhtangov irão influenciar fortemente o pensamento de Lee Strasberg.

10 Mikhail Vrubel (1856-1910), pintor russo ligado ao movimento simbolista.

por Vrubel são muito abstratas, insubstanciais. Elas estão muito distantes dos corpos reais e bem nutridos do homem moderno cujos limites são bem delineados e não podem ser modificados'. [...] E em outros momentos de maior coragem você chega a decisões diferentes. 'Não é verdade', você diz a si mesmo, 'a razão não é porque o nosso corpo é material, mas sim porque ele não é treinado, não tem flexibilidade e é inexpressivo. (2008, p.243)¹¹

O Teatro Estúdio é a primeira tentativa de Stanislavski de criar um espaço experimental para o desenvolvimento do trabalho do ator. A escolha de Meierhold, que se afastara do TAM e fundara sua própria companhia em busca de novas formas de trabalho, diz muito sobre a natureza aberta e abrangente do pensamento de Stanislavski. O objetivo do projeto, segundo o próprio Meierhold, era "Encontrar novas técnicas de encenação que correspondessem às formas literárias do novo drama" (MEIERHOLD, 2012, p.33).

O fracasso desse estúdio, encerrado por Stanislavski alguns meses depois, antes da estreia da primeira peça, *A Morte de Tintagilis*, de Maeterlinck, tem razões complexas que não cabem neste estudo. Sua origem está na divergência dos diretores sobre os caminhos a serem percorridos na busca de um mesmo objetivo e talvez na inexperiência de Meierhold, que elogia a produtividade e a importância do trabalho realizado ali e finaliza sua análise sobre este com as seguintes palavras:

Para mim, Stanislavski ter fechado o Estúdio na Rua Povarskaya em 1905 foi uma tragédia pessoal, mas em essência ele estava certo. Por causa de minha pressa característica e falta de cautela, eu tentei harmonizar ali os elementos mais heterogêneos: drama Simbolista, artistas estilizadores e jovens atores treinados na escola dos primórdios do TAM. Independente dos objetivos, tudo isto não se misturou bem, e, para colocar de forma grosseira, remetia à fábula do cisne, o lagostim e o pedágio (uma fábula de Ivan Krylov). Com seu talento e bom gosto, Stanislavski compreendeu isto. E eu, tomando consciência, passada a amargura do fracasso, tomei isto como uma lição: primeiro é necessário treinar o novo ator e só então colocá-lo frente a novos objetivos. (Gladnov, 1997, p.93, tradução nossa)¹²

11 At a moment like that you feel like a musician who is forced to play on a broken-down, out-of-tune instrument that destroys your artistic élan [...] 'No', you say to yourself, 'the task is impossible because Vrubel's forms are too abstract, insubstantial. They are far too removed from the real, well-fed bodies of modern man whose outline is well established and cannot be changed'. [...] At other, more courageous moments you make different decisions. 'Its not true,' you say to yourself, 'the reason isn't because our body is material, but because it is untrained, inflexible and inexpressive'

12 For me Stanislavsky's closing of his Studio on Povarskaya Street in 1905 was a personal tragedy, but in essence he was right. Because of my characteristic haste and lack of caution, I strove to unite there the most heterogeneous elements: Symbolist drama, artist-stylizers, and young actors trained in the school of the early Art Theatre. Whatever the objectives, all this didn't go together and, to put it crudely, called to mind the fable of the swan, the crayfish and the pike (a fable by Ivan Krylov). With his flair and good taste, Stanislavsky understood this. And for me, when I came to my senses after the bitterness of failure, this became a lesson: at first it is necessary to train the new actor and only then put new goals before him.

Após essa experiência, Stanislavski segue sua pesquisa e tomando como ponto de partida suas observações sobre seu próprio trabalho e o dos atores ao seu redor, ele elabora o conceito de estado criativo, o estado necessário ao ator para que a criatividade possa fluir. Não se trata de perseguir a inspiração, diz ele, e sim de abrir o caminho para que ela se manifeste. Concentrando-se sobre aqueles elementos que observara no trabalho dos atores que admirava, a ausência de tensão, o controle da energia muscular, o corpo disponível e a concentração focada no palco e não na plateia, ele começa a experimentar e desenvolver os mais diversos exercícios. Essa experimentação não foi bem recebida pelos atores do TAM, levando Stanislavski a selecionar um grupo que aceitou trabalhar pelo novo método proposto pelo mestre, na montagem de *Um Mês no Campo*, de Ivan Turgueniev. Apesar dos problemas e dificuldades, a montagem foi um grande sucesso e convenceu Stanislavski de que estava no caminho certo. Também ficou clara para ele a necessidade de trabalhar em um espaço mais aberto à pesquisa e experimentações, sem as pressões presentes em uma grande companhia como o TAM. Depois de muito refletir, em conversas com Maximo Gorki, Leopold Sulerjitzki e outros, ele decide propor à direção do TAM a abertura de um estúdio, que virá a ser o Primeiro Estúdio do Teatro Artístico de Moscou.

Os estúdios surgidos no início do século XX se caracterizam por uma necessidade de pesquisar e desenvolver pedagogias e procedimentos de formação de atores longe das pressões do teatro profissional, do trabalho voltado para um resultado específico. Essa característica leva ao surgimento de exercícios inteiramente desconectados do trabalho diretamente aplicado à cena, voltando-se o foco para o ator e a busca de caminhos para induzir, estimular a criatividade, o estado criativo. O trabalho, já nos primeiros anos, concentra-se nos processos psicofísicos, focando intensamente em dois aspectos: a consciência corporal e a memória sensorial, como elementos fundamentais para possibilitar a vivência em cena.

A palavra russa *pereživánie*, usada por Stanislavski para definir o que ele busca no trabalho do ator, tem dado origem, por questões de tradução, a diferentes interpretações. No prefácio de sua tradução da obra de Meierhold *Do Teatro*, Diego Moschkovich esclarece o termo:

O prefixo *pere*, neste caso, tem a significação própria dos verbos de movimento e não equivale ao nosso re- latino, (como em “revivência” e “reviver”, por exemplo), mas sim a movimentação de um lugar ao outro, algo muito mais parecido com o nosso trans- (em “transcender” e “transpassar” etc.). Seria um verbo que pudesse significar “pôr a vida em movimento”. (MOSCHKOVICH, 2012, p.15)

Esse processo, aqui chamado de vivenciar, com base na tradução dada por Elena Vássina em sua obra (2015), irá direcionar o trabalho de ator para a experiência plena do momento vivido, exigindo que ele reaja a qualquer estímulo, conforme as leis da natureza, de forma orgânica. Orgânico, na definição do dicionário *Oxford*, “é aquilo que é relativo ou derivado de um organismo vivo” (tradução nossa). Segundo o dicionário *Aurélio*, significa “inerente ao organismo”. De acordo com Barba, foi Stanislavski quem introduziu o termo no vocabulário teatral (BARBA; SAVARESE, 2012, p.206). O processo da vivência exige do ator consciência de si mesmo, auto-observação e disponibilidade do aparato psicofísico para permitir a manifestação dessa vida orgânica. O resultado da vivência é o que Stanislavski chama de “criação viva”:

O resultado criador da *pereživánie* consiste na criação viva. [...] Esta criatura viva, orgânica, que é única e apenas pode nascer por meio das misteriosas leis da própria natureza, da confluência dos elementos orgânicos espirituais e corporais do ser humano-papel e do ser humano-artista. Tal criação viva, que passa a viver entre nós, pode agradar ou não agradar, mas ela existe e não pode ser outra. (STANISLAVSKI, 1994 apud ZALTRON, 2016 p.67)

Cabe ressaltar que para Stanislavski, Sulerzhítski e Vakhtangov, a formação do novo ator é também a formação do novo homem. Todo o trabalho nos estúdios tem por objetivo reformular as bases éticas e o posicionamento do ator perante seu ofício, uma nova maneira de pensar o fazer teatral e ali a ética, a cooperação, o respeito e uma visão social do teatro eram parte intrínseca da formação artística. A própria estrutura dos estúdios buscava estabelecer a participação coletiva e romper com o sistema de estrelas, enfatizando o espírito comunitário e incentivando a participação de todos nas discussões e propostas. A liderança exercida por Stanislavski e Sulerjitzki era inquestionável, mas o processo era bastante aberto a discussões.

1.2 O SISTEMA VIA SULERJÍTZKI

Leopold Sulerzhítski, colaborador mais próximo de Stanislavski na criação do Sistema, o primeiro a ensiná-lo na *Escola Dramática Adachev*¹³, onde foi professor, era um seguidor das ideias de Leon Tolstói e, como ele, acreditava que a arte deveria estar sempre a serviço do ser humano, da fraternidade, da benevolência e da elevação do homem. O teatro não deveria ser um fim em si, mas sim um meio de engrandecer o ser humano, de exortar a compaixão e o amor ao

13 Escola fundada por Alexander Adashev, ator do TAM, funcionou de 1906 a 1913, tendo entre seus professores, além de Sulerjítzki, outros membros da companhia e tornando-se durante alguns anos uma espécie de preliminar para aqueles que desejavam ingressar no TAM.

próximo. Sulerzhítski era um aventureiro, teve inúmeras profissões, tendo inclusive liderado a mudança de um grupo religioso, os *Doukhobors*, perseguido pelo Czar para as Américas.

Espiritualizado, estudioso do oriente, introduziu vários conceitos ligados à Ioga no treinamento dos atores. A escolha dos textos usados, e a interpretação dada, estava sempre permeada de um pensamento cristão e pacifista, que procurava ver até nos piores vilões os aspectos positivos. Sua influência sobre os caminhos que o sistema irá tomar foi enorme, mas obliterada mais tarde pelo governo soviético, pois a espiritualidade inerente à sua forma de ensinar e dirigir não cabia na linha do realismo socialista, adotada pelo estado após 1934 como única aceitável.

O *Primeiro Estúdio* foi, especialmente em seus primeiros anos de existência, um laboratório teatral. Experimentar, errar, tentar novamente de outro modo, enfim, uma forma de proceder que não permitia a elaboração de um programa de estudos, um currículo. Como um verdadeiro laboratório, funcionava à base de experimentos e erros e nenhum currículo único padrão foi estabelecido durante sua existência. As propostas mudavam constantemente. Stanislavski e Sulerzhítsky sempre viram seu trabalho como experimental e imperfeito. Por isso, evitaram escrever sobre o Sistema ou estabelecer um programa. Uma definição prematura ou regime fixo poderia levar à uma ortodoxia rígida e falsa, à uma “receita” para atores. Desse modo, em um processo de busca, aberto à exploração, os elementos básicos do treinamento do *Sistema* foram se desenvolvendo no período de 1911 a 1923.

O foco nesses elementos tem origem em uma das primeiras questões analisadas por Stanislavski em sua pesquisa sobre a natureza do trabalho da inspiração, do estado criativo. Observando os atores os quais admira, ele irá encontrar três elementos em comum: o relaxamento, a concentração e *naiveté*, que pode ser traduzido como *inocência*. Esses serão os elementos fundamentais do conceito de Stanisláviski de *Estado Mental Criativo*.

O relaxamento corporal foi uma de suas primeiras preocupações. Em sua obra *An Actor's Work* na tradução de Jean Benedetti, há todo um capítulo dedicado à questão da tensão corporal como um dos principais obstáculos à criação, bloqueando a sensibilidade e a expressividade do ator (STANISLAVSKI, 2010, p.119). No trabalho do Primeiro Estúdio serão desenvolvidos diversos exercícios visando a conscientizar e eliminar a tensão. A concentração, no caso, refere-se à capacidade do ator de focar no momento presente e todos os elementos que ele contém, espaço, objetos e pessoas. *Naiveté* é a capacidade de acreditar, de se deixar levar pelo Mágico Se, ideia amplamente discutida por Stanislavski no terceiro capítulo do mesmo livro (STANISLAVSKI, 2010, p.37). Nesse livro, que tem a forma de diário de um aluno, uma aula é toda dedicada à importância do Se que se expressa em uma de suas mais conhecidas citações com a pergunta “O que eu faria se eu fosse o personagem?”. A mente propõe ao corpo exigências,

às quais ele reage. Naiveté consiste nessa capacidade de acreditar em exigências artificiais, no Mágico Se. Sobre esses elementos, somados à memória afetiva, imaginação e ritmo, que serão discutidos mais adiante, desenvolvia-se toda sorte de experimentos e exercícios. Como descreve Mel Gordon:

Literalmente centenas de exercícios foram testados, incorporados ou descartados. Sob a liderança de Sulerzhitsky, um livro enorme, como uma bíblia, era colocado sobre um pódio de madeira perto de uma porta no estúdio. No livro estes exercícios individuais e os exercícios mais complexos, os *études* (trabalhos em grupo ou improvisações), eram registrados. Os estudantes eram estimulados a escrever seus comentários sobre o trabalho, assim como a inventar e testar suas próprias técnicas de treinamento. (GORDON, p.57, 1987)¹⁴

Em seu livro sobre o *Sistema Stanislavski* na Rússia, Gordon (1987) lista alguns dos exercícios e procedimentos do Primeiro Estúdio, tal como orientados por Stanislavski e Sulerzhitsky. A primeira série está ligada ao relaxamento. Procurando formas de lidar com a tensão muscular, que limita a habilidade de sentir e principalmente de expressar, Stanislavski acreditava que ela poderia ser trabalhada através do isolamento das áreas afetadas e do controle da respiração. Eis alguns exemplos:

1- Deitar no chão em decúbito dorsal. Tencionar o corpo todo por um curto espaço de tempo e então soltar repentinamente os músculos do lado direito. Por dez minutos observar a reação do seu corpo. Conscientizar-se da tensão retomando gradativamente partes do seu lado direito. Tentar isolar estas partes e relaxá-las separadamente. Repetir o mesmo exercício focando o lado esquerdo. Repetir com o corpo todo.

2- Sentar numa cadeira deixando que seus braços, pernas e ombros relaxem completamente. Com sua cabeça e pescoço eretos levante os braços estendidos sobre a sua cabeça e abra bem as palmas, afastando os dedos. Então feche-os completamente e abra outra vez. Comece a coordenar o abrir e fechar a mão com a sua respiração. Abra a mão, estendendo um dedo de cada vez, enquanto inspira. Solte ao fechar. Os ritmos de sua respiração e de sua mão devem se harmonizar perfeitamente.

3- Sofisticar o exercício acima abrindo apenas dois dedos quando inspirar.

14 Literally hundreds of exercises were tried and either incorporated or discarded. Under Sulerzhitsky's leadership, a Bible-like tome rested on a wooden stand by the door of the studio. In the book, these individual exercises and more complicated acting études (group or improvisational work) were entered. Students were encouraged to write their commentaries on the work as well as invent and test their own training techniques.

Depois crie outro ritmo com três dedos. Acrescente música. Seguir estes ritmos sonoros vai alterar sua respiração e movimentos propostos.

4- Apanhe vários pequenos objetos (reais) espalhados no chão - um lápis, um caderno, um anel. Observe as cadeias musculares necessárias e repita a ação com o mínimo de energia. (GORDON, p.59, 1987)^{15 16}

Os exercícios de concentração podem começar com o estudo dos próprios dedos, por exemplo:

Estude cuidadosamente a constituição física dos seus dedos. Concentre-se nos menores detalhes que diferenciam os seus dedos dos outros. Olhe as unhas, as articulações, o pelo, a textura da pele, o comprimento e circunferência de cada dedo. Tente dar a cada característica um passado. Por exemplo, uma cicatriz pode ter origem num acidente na infância. (GORDON, 1987)^{17 18}

Outro exemplo, a resolução mental de um problema matemático, aumentando a dificuldade ao acrescentar elementos ou permitir que outros atores tentem romper a concentração do primeiro. Seguem-se os círculos criativos, que Stanislavski chamará mais tarde de círculos de atenção, que também vão se ampliando na medida em que ator trabalha. Esses círculos envolvem um trabalho de observação sensorial dos objetos, como o exercício da caixa de fósforos, no qual se foca toda a atenção primeiro para os elementos sensoriais deste objeto simples, tais como

15 1. Lie down on the floor facing upwards. Tense your whole body briefly, then release all of the muscles just on your right side. For the next ten minutes observe your body's reaction. Be aware of habitual tension creeping back into parts of your right side. Try to isolate these tense areas and relax them separately Repeat the same exercise, focusing on the left side. Then repeat again, relaxing the whole body. 2. Sit down in a chair, allowing your arms, legs, and shoulders to relax completely. With your head and neck straight, raise your hands over your head and spread your fingers wide apart. Then close them into a fist and open them again. Begin to match the spreading and closing of your fingers with your breathing. Open your fist, one finger at a time, as you inhale. Your breathing and hand rhythms must blend harmoniously with one another. 3. Complicate the above exercise by opening only two fingers as you inhale. Then create a new rhythm with three fingers. Add music. Following these sound rhythms will alter your breathing and hand rhythms again. 4. Pick up various objects from the floor - a pencil, notebook or a ring. Observe which muscle units are needed and repeat the activity, using the least amount of energy.

16 Estes exemplos de exercícios mostram a linha de pensamento seguida por Stanislavski e Sulerjizki, e que será a base do trabalho de relaxamento desenvolvido por Lee Strasberg, que colocava grande ênfase neste elemento, desenvolvendo variantes do mesmo exercício até o final de sua vida. A importância do trabalho de relaxamento era tal que na escola fundada por ele mais de um terço de uma aula com duração de 4 horas era dedicado a este processo.

17 Carefully study the physical make up of your fingers. Concentrate on the smallest details that separate your fingers from everyone else's. Look at the nails, the joints, the hair, the texture of the skin, each finger's length and circumference. Try to invest each physical characteristic with a past. For instance, a scar might have come from a childhood accident.

18 Este exercício estará presente nas aulas de Ouspenskaya no ALT em forma ligeiramente modificada.

peso, textura, som dos fósforos dentro da caixa, e depois trabalha-se a imaginação a partir do objeto, sua origem, confecção, elementos que o compõe, a madeira, papel, pólvora etc. Pode-se também trabalhar a imaginação no uso do objeto em uma segunda etapa. Esse trabalho com objetos é crucial no desenvolvimento da concentração, exercitando a imaginação e conectando o interno com o externo.

Os exercícios de inocência e imaginação procuram despertar a capacidade de reagir rapidamente e seguir o impulso. Alguns exemplos:

Quando seu parceiro lhe der uma palavra, improvise sobre ela. Depois acrescente as qualidades de dor, alegria e mistério.

Faça ruídos estranhos e não identificáveis enquanto os outros sentam de costas para você. a) Eles devem visualizar imagens que correspondam aos ruídos. b) Repita o exercício usando uma qualidade ou humor diferentes. c) Repita os ruídos mais uma vez mas agora os ouvintes devem criar as imagens em suas mentes antecipadamente e justificar o sentido destes ruídos dentro daquilo que imaginaram. (GORDON, p.66, 1987)¹⁹

A memória afetiva, mais tarde dividida em memória sensorial e memória emocional, é um dos aspectos mais polêmicos dessa primeira fase, tocando diretamente na questão do envolvimento emocional do ator em cena, já discutida e analisada por Diderot em sua já citada obra *O Paradoxo do Comediante* (1773). Nessa fase, ela é trabalhada através da rememoração de circunstâncias da vida pessoal, estimulada pela memória das sensações, dando-se o nome de memória afetiva, diferente da memória sensorial que treina o uso dos sentidos sem conectar as sensações a circunstâncias específicas. Em um dos exercícios, o ator deve lembrar “os momentos de sua vida em que sentiu com mais força a raiva, o amor, o sofrimento, a alegria, o ódio, a surpresa, a tristeza ou o medo” (GORDON, 1987, p. 67, tradução nossa)²⁰. Em seguida, deve reconstruir mentalmente as circunstâncias e estímulos sensoriais que provocaram a emoção e tentar recriá-los. Esse trabalho será modificado e ampliado por Vakhtangov, que irá aprofundar o uso da memória sensorial e o conceito de justificar que serão a base do trabalho de Lee Strasberg.

Os exercícios de comunicação, na primeira fase do Estúdio, sob orientação de Sulerjitzki (de 1912 a 1916, quando morre) são divididos em duas áreas. Na primeira busca-se desenvolver

19 After your partner gives you a word, improvise on it. Then add qualities of sorrow, joy, and mystery. 35. Make natural or unidentifiable noises while others sit with their backs turned to you. 1) They must spontaneously visualize pictures that correspond to the sounds. 2) Repeat the sounds once more but this time the listeners have set images in mind beforehand. They then must justify the meaning of your noises as they apply to their images.

20 Remember the moments in your life when you most strongly felt anger, love, suffering, joy, hatred, surprise, sadness, or fear.

a comunicação por meio dos raios *prana* – esta nomenclatura é da tradução do russo feita por Mel Gordon (GORDON, 1987) –, uma palavra sânscrita que pode ser traduzida como energia vital universal e os exercícios em torno da comunicação não verbal, através da ação. Em princípio, o foco é voltado para o desenvolvimento da capacidade de transmitir raios de *Prana* através das mãos, dos dedos e do olhar. Oriundos da alma do ator, esses raios deveriam chegar ao público. A Ioga introduzida no Primeiro Estúdio tinha como base os livros de Ramacharaka, nome adotado pelo norte-americano William Atkinsons. Seus ensinamentos tinham como objetivo o entendimento ocidental, com maior ênfase no auto aprimoramento, na consciência e domínio de si do que nos aspectos místicos. Era praticada não apenas em exercícios que treinavam a irradiação e recepção de raios *prana*, como mostram alguns exemplos listados por Mel Gordon (GORDON, 1987, p.69), mas também com o objetivo de exercitar a consciência e controle da respiração e a sua conexão com a tensão muscular²¹.

O trabalho com a irradiação de *prana* irá desaparecer, assim como toda a relação com a Ioga, sob a influência do stalinismo.

Os exercícios voltados para a comunicação não verbal são pequenos *études*, como, por exemplo, em uma biblioteca, tentar se comunicar com um amigo sentado ao longe, marcando um encontro; ou sofrendo de paralisia, tentar comunicar ao médico o que você sente. O trabalho com os elementos de comunicação e memória afetiva irá sofrer muitas modificações a partir de 1916, com a introdução da ideia de Justificar desenvolvida por Vakhtangov²².

A importância de compreender e trabalhar o ritmo, com diversos exercícios que buscam despertar a percepção para a conexão entre o ritmo interno e o externo, como no exercício de se vestir para entrar em cena: primeiro, como se faltassem cinco horas para o início do espetáculo, depois uma hora, depois cinco minutos.

As improvisações trabalhavam a fé em circunstâncias imaginárias sem personagem ou enredo, estimulando o ator a seguir seus próprios impulsos em uma determinada situação. Stanislavski trabalha a inversão da ideia convencional do processo de construção: não mais o ator preso à personagem, procurando imitar uma forma externa, tentando se moldar a uma imagem, mas sim a personagem presa ao ator, à vida física e emocional do ator, à ênfase no ser humano que se expõe e não na máscara, que deve servir como objeto de revelação. Esse processo de busca da vivência, do estado criativo, enfatiza a necessidade do trabalho do ator sobre si mesmo, da busca e conscientização dos obstáculos internos, pessoais, que bloqueiam sua capacidade de criar. Diz Sulerjitski: “Eu dou os temas de acordo com aquilo que se quer atingir com o

21 Esta conexão entre respiração e tensão muscular é de grande importância na pesquisa de Strasberg sobre relaxamento.

22 O conceito de Justificar será explicado mais adiante, na introdução das ideias de Vakhtangov.

aluno: concentração, temperamento, capacidade de interagir com o partner, capacidade de influir de um modo ou de outro sobre um objetivo preciso etc.” (SULERJÍTSKI; MOLLICA, 1989). Esse procedimento denota uma preocupação com o desenvolvimento do indivíduo, com a superação de dificuldades individuais que se colocam no caminho do artista, e direciona o aluno à busca do autoconhecimento. Para Sulerjitski e Stanislavski, o aprimoramento do ser humano é indissociável do aprimoramento do artista. O mais importante legado de Sulerjitski, presente nos muitos estúdios que virão a se formar nas décadas seguintes, levado por aqueles que participaram da experiência do Primeiro Estúdio e outros que estudaram e trabalharam com ele, é a noção de comprometimento, a busca de enobrecimento através da arte, a importância da ética no comportamento diário. Mudança, revolução, transformação de si e da sociedade, começando pela modificação da postura dos atores frente ao seu ofício. Esse humanismo profundo e o amor pela natureza eram características muito fortes em Sulerjitski e marcaram profundamente a formação do Primeiro Estúdio.

A ojeriza à mentira e aos truques teatrais compartilhada por Stanislavski e Sulerjitski foi decisiva no desenvolvimento de processos de trabalho que cultivam a vivência, o fluxo de vida em cena, compreendendo a sua mutabilidade e impermanência, a sua necessidade de contínua renovação. A importância do processo e de se voltar sempre a ele é o núcleo da questão, pois nesse processo de produção da vivência há um espaço constante para o improvisado que coloca o ator no presente e exige dele abertura para reagir ao imprevisto. Para isso, é preciso um permanente trabalho sobre si mesmo, um hábito de questionamento e observação de si, interna e externamente, para evitar a tendência natural de cristalizar os resultados, de encontrar apoios, refúgios, enfim, de voltar ao conhecido, ao controlável.

O formato de diário, escolhido por Stanislavski para escrever sobre o Sistema (STANISLAVSKI, 2010), revela as características desse como processo de aprimoramento, de transformação do indivíduo. Acompanhando a experiência de um grupo de estudantes através do diário de Kóstia, observa-se que Tortsov discute a cena ou exercício focando especialmente nas questões que ela revelou em cada ator. A vaidade de Várya e a arrogância de Grisha (2010, p.34 e 35) são mostradas como obstáculos ao trabalho que devem ser superados. A descrição da primeira apresentação de Kóstia no papel de Otelo – escrita do ponto de vista do próprio aluno, revelando as suas emoções antes e durante a performance – é didática, exagerando os enganos e ilusões que podem acometer um ator inexperiente – como ele pode se enganar sobre a qualidade do que acabou de fazer e do quanto a vaidade e a superficialidade podem cegá-lo e afetar seu trabalho. A intenção de limpar, eliminar nos atores tudo aquilo que pode interferir, impedir o estado criativo, a vida orgânica, está presente em todo o livro. No prefácio da versão russa, traduzida para o inglês por Jean Benedetti, Stanislavski explica:

A essência do meu livro é o acesso ao subconsciente através do consciente. Eu tento usar métodos conscientes no trabalho do ator para estudar e estimular a criação subconsciente – a inspiração. Eu afirmo com base em longa prática que isso é possível, claro, com a única condição de que toda a iniciativa da criação seja dada à natureza – a única verdadeira criadora, que é capaz de criar, formando o que é verdadeiramente belo, o inconcebível, o inacessível, que não é acessível para qualquer consciência, o vivo, isto é, o que oculta em si mesmo o espírito vivo. (STANISLAVSKI, 2010, p. XXVI)²³

Esse princípio, que irá permear a pesquisa empreendida por ele ao longo de uma vida dedicada ao teatro, coloca o foco por inteiro no ator, não visando a produção de formas externas ou de mimese, mas investigando os processos internos, orgânicos, do que ele chamava “arte da experiência do vivo” (TORPORKOV, 2016, p.11). Em uma época em que conceitos como expressão corporal e linguagem do corpo eram ignorados, Stanislavski irá investigar a relação entre o interno e o externo explorando os caminhos para esta “criação subconsciente” através da memória, dos sentidos e da ação.

A importância da ação para o processo de vivência vinha sendo trabalhada desde o Primeiro Estúdio. No livro *O Trabalho do Ator* há diversos exemplos, tais como o exercício da procura do broche perdido (STANISLAVSKI, 2010, p. 87-88), no qual Tortsov discute a questão da ação no presente, o que é estar inteiramente presente e conectado com aquilo que se faz. Na primeira tentativa, Marya procurou o broche com muito vigor e estardalhaço, emocionou-se, e ao final do exercício estava contentíssima com seu trabalho, mas havia esquecido do broche, portanto, havia abandonado a ação. No segundo, ela viveu cada momento da procura completamente presente, movida pelo objetivo de encontrar o broche, pela ação. Ao longo de sua pesquisa, Stanislavski irá situar mais e mais a ação como núcleo central do Sistema, desenvolvendo metodologias de trabalho para o ator que buscavam encontrar linhas, partituras de ação, considerando esse o caminho mais confiável para alcançar a “criação viva” ou a “arte da experiência do vivo”. Nos últimos anos de sua vida, Stanislavski direciona toda a sua pesquisa para esta questão: a ação. Nesse período há uma grande ênfase no trabalho com as ações físicas e na importância da improvisação na produção do estado criativo, da vivência. Através da ação é possível vivenciar organicamente, estar presente, afetar e ser afetado. Mas partituras, ainda que cuidadosamente elaboradas, podem transformar-se em armaduras se o ator não trabalhar contra a tendência natural da cristalização, de cair em uma reprodução externa e elaborada de

23 The essence of my book is access to the subconscious through the conscious. I try to use the conscious methods in an actor's work to study and stimulate subconscious creativity- inspiration. I maintain, on the basis of long practice, that this is possible with, of course, this one provision, that all creative initiative be given to nature, the only true creator, which is capable of creating, forming what is truly beautiful, inscrutable, unattainable, inaccessible to any form of consciousness, i.e. which has a living spirit within it.

uma ação que já se tornou um carimbo, uma réplica sem vida do original. Assim, serão sempre as práticas do trabalho sobre si que possibilitarão ao ator estar inteiro, presente e conectado com o que faz e com aquilo que o cerca, sem isso não haverá ação física.

O capítulo do livro de Toporkov sobre os ensaios de *Tartuffo* (1998), realizados poucos meses antes da morte de Stanislavski, em 7 de agosto de 1938, contém as diretrizes do trabalho com ações físicas. Doente e consciente de que não tinha muito tempo, Stanislavski orienta os atores a ignorar o texto e outras questões, como caracterização, e colocar todo o trabalho na descoberta e execução da linha das ações físicas, da partitura. Ele enfatiza a natureza volátil da criação viva, da experiência real, a necessidade de renovação constante: “Eu não posso fazer nenhum papel sem ter realizado uma limpeza geral em minha alma criativa, sem ter me livrado dos meus velhos clichês” (TOPORKOV, p.177). Essa limpeza geral constitui um processo contínuo de trabalho e inclui todos os aspectos, todos os blocos de construção do Sistema: Relaxamento, Concentração, Naiveté (Inocência), Imaginação, Ritmo e Memória Afetiva ou Sensorial. Esses aspectos da preparação do ator serão reorganizados segundo ideias de diferentes pedagogos e pesquisadores ao longo do tempo, mas a experiência mostra que nenhum deles pode ser eliminado, ainda que se coloque maior importância sobre um ou outro.

1.3 O SISTEMA VIA VAKHTANGOV

Em 1916, com a morte de Leopold Sulerzhitzki, Eugeny Vakhtangov se torna o diretor do Primeiro Estúdio. Membro do estúdio desde a sua fundação e participando ativamente nas aulas e ensaios, Vakhtangov era, no entanto, um seguidor de natureza bem diferente, um verdadeiro aluno, pois, como ensina Grotowski:

Os verdadeiros alunos não são nunca alunos. [...] Um verdadeiro aluno de Stanislavski era Vakhtangov. Não se opôs a Stanislavski. No entanto, quando aplicou o sistema na prática foi tão pessoal e tão marcado pela relação com seus atores (mas também pela influência da época, pelas mudanças que haviam ocorrido, pelo modo de ver da nova geração...) que os resultados foram muito diferentes dos espetáculos de Stanislavski. Stanislavski era um velho sábio, entre seus alunos preferia Vakhtangov. [...]. Sabia que Vakhtangov, como ele anteriormente, havia dado uma resposta própria às perguntas colocadas pela profissão, às perguntas que tinha coragem de se fazer, evitando ao mesmo tempo os estereótipos, sobretudo os estereótipos das montagens de Stanislavski. (Revista Folhetim, n.9, 2001)

Não se pode dizer que Vakhtangov tenha rejeitado qualquer dos ensinamentos do mestre, mas em seu trabalho buscou aprofundar alguns aspectos do Sistema, em especial o trabalho com a memória das sensações e o conceito de ação, como se verá nos exemplos de exercícios que serão citados em seguida. Também introduziu a ideia de Justificar, criando todo um bloco de exercícios para trabalhá-la.

Analisando o trabalho que ele propõe, percebe-se que não há uma negação do que foi feito anteriormente, mas uma proposta que abre novas possibilidades. E, embora trabalhe intensamente com a memória sensorial e afetiva, ele enfatiza constantemente a importância da ação: “O ator, portanto, deve entrar no palco não para sentir ou experimentar emoções mas para atuar. [...] Cada ação se diferencia do sentimento pela presença do desejo. Persuadir, consolar, pedir, afastar, perdoar, esperar...são verbos que expressam ação de desejo “ (VAKHTANGOV apud SAURA, 1977, p.188). Ainda que seu pensamento tenha evoluído e alguns desses conceitos tenham sido formulados um pouco mais tarde, já no período do Primeiro Estúdio alguns dos exercícios utilizados por ele mostram claramente essa linha de trabalho. Entre os *études* usados para trabalhar a comunicação, por exemplo, encontramos exercícios de improvisação do tipo usado no ensino do método das ações físicas até hoje:

33. Utilizando um mínimo de palavras, você e seu parceiro discutem sobre um livro de estudo. Você precisa do livro e ele se recusa a emprestar. Vocês se acusam mutuamente, discutem, você tenta convencê-lo a emprestar.

34. Você é um relojoeiro e seu parceiro um cliente insatisfeito. Ele exige que você conserte o relógio outra vez sem cobrar, enquanto você diz que ele quebrou o relógio. Usar poucas palavras.

35. Num cais à beira de um rio você pede ao barqueiro para levá-lo ao outro lado. Uma tempestade está próxima e ele recusa. Você tenta convencê-lo com poucas palavras. (GORDON, 1987, p.113)²⁴

A essência desses exercícios são os objetivos cruzados. Pode-se trabalhar sem palavras, com grêmelo, com repetição de uma mesma palavra ou frase, mas a ideia é provocar a ação.

24 33. Using the simplest words, you and your partner argue over a textbook. You have come to borrow it and he refuses to lend it. After reproaching one another and arguing over old accounts, you attempt to convince him to give you the book. 34. You are a watchmaker and your partner is a dissatisfied customer. He demands that you repair his watch again, without charge, while you maintain that he broke the watch himself. Use a minimum of dialogue. 35. At a river landing, you attempt to have the boatman row you across the river. Because a storm is coming, he refuses. An argument ensues. Again try to convince him with a few and simple words.

Para Vakhtangov, o caminho da vivência interior que ele buscava, como Stanislavski, deveria passar pela ação, pelo cumprimento das tarefas que compõem o papel.

Vakhtangov também irá desenvolver o conceito de Justificar, que significa responder à pergunta “O que eu devo fazer para agir como o personagem?”. Nos exercícios ligados a esse conceito, o ator trabalha para justificar internamente todas as suas ações, como, por exemplo, criar uma série de gestos e dar a cada um deles uma motivação interna, ou seja, justificar o gesto para si mesmo. Em seguida, uni-los em um movimento completo e outra vez justificar. Ou criar uma pose e depois recriá-la com diferentes justificativas internas, como posar para uma foto ou congelar no meio de uma ação por medo, surpresa ou súbita tensão. Outro exercício que surge nesse momento é o trabalho com a solidão em público, trabalhada a partir de um lugar onde habitualmente estejamos sós. O trabalho foca em recriar a sensação de estar só, sendo comum ao longo do processo a expressão de sensações e comportamentos oriundos dessa sensação que é recriada através da memória de um lugar usando-se as sensações ligadas a ele, como tato, cheiro, ruídos, memória visual. Esse exercício será trabalhado por Strasberg no Actors Studio e no Instituto Lee Strasberg, escola fundada por ele em 1969. Como em todo o trabalho sensorial de Strasberg, o foco é na sensação e não na emoção despertada por ela. A recriação da sensação consiste no processo que pode ser repetido. Esse uso de memórias e sensações pessoais, para justificar as ações e encontrar a vivência, será usado por Boleslavski em seu trabalho na América do Norte e se tornará parte do Método.

O trabalho no Primeiro Estúdio prossegue e acaba por se profissionalizar, levando aqueles que ainda buscavam um ambiente de pesquisa e laboratório a fundar outros estúdios, alguns deles ainda ligados ao TAM, tal como o Segundo Estúdio e o Estúdio Vakhtangov, que nasceu como Estúdio dos Estudantes, fundado por um desses grupos que convidou o diretor a trabalhar com eles. Eventualmente, se tornará o Terceiro Estúdio do TAM e mais tarde o Teatro Vakhtangov, que existe até hoje. Vakhtangov vai realizar um trabalho intenso e prolífico em todos esses Estúdios e em outros, como o Teatro Habima, apesar da doença e da morte precoce aos 39 anos, em 1922. Seu aprofundamento da ideia de Justificar e do trabalho sensorial vai influenciar com muita força a percepção do sistema de Stanislavski na América. Os fundadores do American Laboratory Theatre, o mais influente dos estúdios russos surgidos nos Estados Unidos após o grande impacto causado pelas apresentações do TAM em sua turnê de 1924, Richard Boleslavski e Maria Oupenskaya, eram ambos oriundos do Primeiro Estúdio e contemporâneos de Vakhtangov e discípulos de Sulerjitzki.

A importância dessa escola, que teve uma existência breve (1923-1930), se deve ao trabalho posteriormente desenvolvido por alguns de seus alunos, principalmente ao sucesso das ideias ali absorvidas por Strasberg e experimentadas no trabalho com o Group Theatre. O grupo teve como membros, além de Lee Strasberg, Harold Clurman, Elia Kazan, Clifford Odets,

Sanford Meisner e Stella Adler, entre outros, todos também com passagens pelo ALT, que foi a pedra fundamental do desenvolvimento e propagação do Sistema nos Estados Unidos. O estudo da trajetória do Sistema no teatro americano passa pela história destas duas instituições: o teatro-estúdio do American Laboratory Theatre e a companhia teatral Group Theatre. Analisar-se-á, em seguida, o trabalho desenvolvido em ambas com relação ao treinamento dos atores e aos processos de ensaio, seguindo a trajetória do Sistema e as origens de seus diferentes tratamentos nos Estados Unidos. Tanto a história e a cronologia dessas organizações, como as disputas e dificuldades travadas por elas serão mencionadas ou explicadas apenas na medida em que tenham relevância neste estudo.

CAPÍTULO 2: STANISLAVSKI CHEGA À AMÉRICA

Para começar um teatro você tem que ser revolucionário. Eu não quero dizer politicamente. Eu quero dizer que você tem que estar, de alguma maneira, insatisfeito com relação ao status quo. Ou você tem que querer produzir peças diferentes das que estão sendo produzidas ao seu redor, ou produzi-las de forma diferente, ou num espaço teatral diferente, ou para um público diferente. (Stanislavski apud Houghton, Norris, p.99)²⁵

2.1 O AMERICAN LABORATORY THEATRE

Em 1910, o teatro nos Estados Unidos encontra-se bem distante das inovações que vinham sacudindo as artes cênicas na Europa, a partir das últimas décadas do século XIX. O trabalho de artistas como Meiningen, Antoine, Stanislavski e outros era conhecido apenas por alguns intelectuais que haviam entrado em contato com eles em viagens. A arte moderna e todas as suas revoluções seriam formalmente apresentadas ao público americano na famosa exposição conhecida como *Armory Show of 1913*, provocando uma reação fortíssima e muita controvérsia. A grande repercussão dessa exposição, que influenciou crucialmente a arte americana, provocou uma onda modernista que atingiu todas as formas de arte. No teatro, essa influência se manifestará através do surgimento de um grande número de pequenas companhias, os chamados Little Theatres, na maioria organizadas por autores e atores interessados em um trabalho de melhor qualidade artística e nas inovações modernistas vindas da Europa.

Grupos amadores de teatro surgem em todo o país nesse momento e dedicam-se, em sua maioria, a encenar os autores europeus clássicos e modernos, como no caso do *Chicago Little Theatre*²⁶, fundado e dirigido por atores e considerado o piloto desse movimento teatral que busca fugir da estrutura comercial da Broadway, dominada desde o final do século XIX por um dito sindicato de produtores que monopolizavam todos os teatros existentes. Esse monopólio

25 To start a theatre you must be revolutionary. Oh, I don't mean politically. I mean you must be motivated by dissatisfaction in some way with the status quo. Either you must want to produce plays different from those being done around you, or to present them in a different style, or in a different form of theatrical space, or for a different audience.

26 Chicago Little Theatre, companhia teatral fundada pelo ator e diretor inglês Maurice Browne.

foi quebrado pelos Irmãos Shubert, dez anos depois de formado, mas estes produtores tinham os mesmos objetivos comerciais do chamado sindicato. Essa quebra de monopólio apenas acirrou e aprofundou uma competição em mediocridade já existente.

Entre esses grupos, um em particular sobreviverá ao movimento e, embora sofrendo diversas metamorfoses, chegará ao final do século XX. Trata-se do The Washington Square Players, fundado em 1915 e tinha como proposta a produção de peças em um ato escritas pelos próprios fundadores, quase todos escritores, ou por outros autores, com o objetivo de trazer ao palco americano a “fascinação das novas técnicas cênicas surgidas na Europa” (WALDAU, 1972), como explicava a nota emitida pelo grupo comunicando sua fundação. Essa nota delineava também um sistema de subscrições em série, que seriam o sustentáculo financeiro do projeto.

Foi o primeiro sistema de financiamento desse tipo realizado nos Estados Unidos. As entradas custavam US\$0,50 (cinquenta centavos de dólar). O programa de estreia incluía *Interiores*, de Maeterlinck, e uma sátira à obra intitulada *Outros Interiores*, de Murdoch Pemberton, além de obras dos autores-fundadores sobre temas polêmicos, como controle de natalidade e eugenia, deixando bem claras as intenções críticas do novo grupo.

Durante quatro anos foram apresentadas mais de 60 peças, de autores tais como Andreyev, Benavente, Musset, Molière, Schnitzler, Wedekind, Oscar Wilde, entre outros, além dos muitos autores emergentes americanos, como Elmer Rice e Eugene O’Neill. Em 1918, quatro anos após a sua fundação, o grupo se dispersou.

De seus escombros, surgirá o Theatre Guild, grupo estruturado de maneira original e que marcará profundamente a história do teatro americano. Fundado por remanescentes dos Washington Square Players, o Guild tem como pedra fundamental a liderança exercida pelo Conselho Diretor, no qual os membros-conselheiros possuem status igualitário ao que o diretor do espetáculo respondia. O Guild, funcionando financeiramente com base em um sistema de subscrições, foi sempre pressionado a apresentar resultados, ou seja, produzir peças previamente vendidas dentro de prazos específicos. O desejo de inovar, as experimentações e ousadias, embora presentes, especialmente no começo, estiveram sempre limitadas por essas prioridades. Seu público desejava algo diferente do encontrado nos grandes teatros comerciais. Por isso, prestigiava a programação eclética e inovadora do Guild com produções profissionais bem acabadas. De 150 subscrições na sua primeira temporada, em 1918, o Guild chega a 34.000 subscrições em New York e 45000 nas turnês por outras cidades do país, na temporada de 1930.

Nesses dez anos, a companhia adquiriu seu próprio teatro e cresceu tremendamente, prendendo-se a um círculo vicioso perverso inevitável, cada vez mais dependente do sucesso financeiro e, portanto, menos aberto a experimentações e ousadias.

Foi trabalhando no Theatre Guild que os futuros fundadores do Group Theatre se conheceram.

O GT como grupo constitui importante parte desta pesquisa e será discutido mais à frente. Lee Strasberg, Cheryl Crawford e Harold Clurman, seus fundadores, eram todos empregados em diferentes funções e estavam todos insatisfeitos com o que o Guild poderia lhes proporcionar em termos de um futuro no teatro. Strasberg e Clurman, impressionados com as apresentações do TAM, particularmente com o trabalho dos atores, virão a ser alunos do American Laboratory Theatre, teatro-escola fundado por ex-membros desta companhia e irão encontrar muitas respostas para suas questões no trabalho de Stanislavski ali ensinado.

O American Laboratory Theatre, um estúdio teatral fundado por Richard Boleslavski em 1923, foi um elo fundamental na trajetória do pensamento de Stanislavski no teatro americano. Seus mentores e professores de interpretação, o próprio Boleslavski e Maria Ouspenskaya, tinham vínculos inquestionáveis e estreitos com o mestre, tendo trabalhado como atores no TAM e participado da experiência do Primeiro Estúdio. Maria Ouspenskaya chegou aos Estados Unidos com a companhia russa e depois da turnê decidiu permanecer em Nova York. Boleslavski, que havia emigrado alguns anos antes, junta-se ao grupo para as apresentações em solo americano.

Esse jovem polonês, com pouco mais de dezesseis anos, começara seu treinamento no TAM, impressionando a rigorosa banca de avaliação, apesar de sua pouca idade. Estivera no elenco da montagem da obra de Turgueniev, *Um Mês no Campo*, em 1909, sendo muito aclamado em seu papel nessa obra que foi um importante marco para a pesquisa de Stanislavski, que ali pôs em prática, em uma peça bem-sucedida, as teorias e exercícios que vinha desenvolvendo e testando em si mesmo, rejeitadas pela maioria dos atores originais do TAM. Boleslavski, assim como Ouspenskaya, fez parte do grupo inicial de atores do Primeiro Estúdio, tendo trabalhado com Sulerjitski e Vakhtangov, e com o próprio Stanislavski, nos primeiros anos do desenvolvimento do Sistema. Emigrou para os Estados Unidos em 1922, pouco antes da famosa turnê do TAM, por razões políticas. Era um discípulo muito próximo de Stanislavski, que o convidou a participar da turnê americana da companhia.

Em 1923, Boleslavski apresenta uma série de palestras no Princess Theatre, em Nova York, palestras que serão eventualmente publicadas em algumas edições de seu livro *Atuar: as seis primeiras lições*. No primeiro capítulo do livro ele resume o que deve ser o treinamento do ator. A primeira parte consiste no treinamento físico aprimorado, corpo, voz, movimento em várias formas. A segunda parte é intelectual, refere-se à cultura geral, ao estudo da literatura, artes plásticas, música, história e história do teatro. A terceira parte, na qual, segundo ele, concentra-se o diferencial do Sistema, ele chama de “educação da alma”. Diz ele:

Um ator não pode existir sem uma alma desenvolvida o suficiente para poder realizar, ao primeiro comando da vontade, as mudanças estipuladas. Em outras palavras, o ator tem que ter uma alma capaz de vivenciar qualquer situação exigida pelo autor. Não existe um grande ator sem uma alma assim. Infelizmente ela é conquistada com um trabalho árduo e longo, que consome tempo e experiência, e através de uma série de partes experimentais. O trabalho consiste no desenvolvimento das seguintes faculdades: completo domínio dos cinco sentidos em várias situações imaginárias; desenvolvimento de uma memória da emoção, memória de inspiração ou penetração, memória da imaginação e por último, memória visual. (BOLESLAVSKI, 2010, p.10)²⁷

Essas palavras definem a essência do trabalho que Boleslavski desenvolverá no American Laboratory Theatre, embasado na memória sensorial e na memória da emoção, como se verá adiante. O livro tem formato dialógico, consistindo as seis lições em seis encontros entre o Eu (o professor) e a Criatura (a aluna). Essa denominação é duplamente preconceituosa (ofende mulheres e alunos), além de apresentar um linguajar romântico e um tanto pernóstico, que tornam o livro um pouco indigesto. Mas ele expõe os princípios do Sistema com fidelidade aos elementos básicos que Stanislavski descreve em sua obra *A Preparação do Ator*, publicada nos Estados Unidos em 1936, um ano antes do livro de Boleslavski, de 1937.

Na segunda lição, depois de discutir o trabalho de concentração desenvolvido pela aluna no período que transcorreu entre as duas aulas, Boleslavski explica a memória sensorial e sua conexão com as emoções e atmosferas. Na cena escolhida pela aluna, os sentimentos da personagem escolhidos para trabalhar são ambíguos, alternando-se entre alegria e tristeza. Boleslavski incentiva a atriz a encontrar um momento do passado no qual ela teve sentimentos semelhantes e depois a faz reviver o momento através das sensações físicas ligadas a ele, como o cheiro do mar, a sensação de areia nos pés, a voz do irmão. Esta forma de trabalhar com a memória emocional tem origem no conceito de Justificar, elaborado por Vakhtangov, que Boleslavski trouxe do Primeiro Estúdio.

Em um dado momento, a atriz questiona o professor (BOLESLAVSKI, 2010, p.16-17) dizendo que na cena a personagem fala com a mãe e ela, em sua memória, estava falando com o irmão. Boleslavski vai responder explicando que não é necessário ser literal, o importante é que

27 An actor cannot exist without a soul developed enough to be able to accomplish, at the first command of the will, every action and change stipulated. In other words, the actor must have a soul capable of living through any situation demanded by the author. There is no great actor without such a soul. Unfortunately it is acquired by long, hard work, at great expense of time and experience, and through a series of experimental parts. The work for this consists in the development of the following faculties: complete possession of all the five senses in various imaginable situations; development of a memory of feeling, memory of inspiration or penetration, memory of imagination, and, last, a visual memory.

essa substituição dá a ela, atriz, a verdade, a capacidade de vivenciar aquele momento de forma orgânica, real. Esse exemplo mostra como funciona o processo de justificar através da memória de uma emoção trabalhada com base nas sensações. A pergunta formulada por Vakhtangov: “O que eu devo fazer para agir/sentir como o personagem?”

No rastro do furor provocado pelo trabalho da companhia russa no meio teatral americano, Richard Boleslavski, com o apoio de investidores americanos, fundou o *American Laboratory Theatre*, um estúdio nos moldes dos estúdios do TAM, nos quais o treinamento do ator está diretamente ligado a um teatro, a uma companhia teatral. A proposta do ALT era preparar os atores no Sistema e apresentar obras ensaiadas dentro dessa filosofia. A estrutura do curso é rica. O trabalho de interpretação é central e consiste em dois cursos: *A Arte do Teatro*, ministrado por R. Boleslavski, e *Técnicas de Interpretação*, por Maria Ouspenskaya. Esses cursos eram obrigatórios, assim como os de voz, que ao longo dos anos oscilavam entre os dois básicos *Dicção e Produção Vocal*, e outros tais como *A Palavra Falada* e *A Ciência da Fonética*.

Percebe-se no currículo, no decorrer dos anos, uma constante preocupação com o trabalho vocal e corporal. Ao longo dos sete de existência do ALT, os cursos de *Ballet* e o de *Euritmia* de Dalcroze²⁸ se mantiveram no currículo com outros surgindo esporadicamente, como *Pantomima* ou *Esgrima*. Boleslavski traz para os Estados Unidos a ideia do corpo do ator como instrumento de sua arte, considerando o treinamento físico uma das três áreas chaves no seu conceito treinamento do ator:

Não esqueçam a relação entre o artista e seu material. Não esqueçam que o músico tem seu instrumento, o escultor tem o mármore, materiais que são manipulados por ele, artista... O que acontece com o ator? Pode-se dizer que ele tem a palavra. Mas palavras não tem nada a ver com o ator. Palavras são o material do poeta e do dramaturgo. O único material que o ator tem é ele próprio. Quando ele tem que criar uma imagem ou um personagem, como Macbeth ou Ophelia, seu material é ele próprio. Assim, a não ser que ele controle este material com perfeição, tal como um violinista controla seu violino, ele não poderá obter sucesso. (BOLESLAVSKI apud BRYANT, 1979, p.94, tradução nossa)²⁹

28 Emile Dalcroze (1865-1950), músico, compositor e educador musical, criou um método para aprendizado e experiência da música através do movimento, a Euritmia.

29 Don't forget the relationship between the artist and his material. Don't forget that the musician has his instrument and himself as an artist, Don't forget the sculptor has his clay You have the man who creates and something from which he creates. What happens to the actor? You say "Well, he has the words." Words have nothing to do with the actor. Words are the material of the poet and the playwright. The only material the actor has is himself; when he has to create an image or a character, like Macbeth or Ophelia, his material is himself. Unless he controls his material perfectly, just as the violinist controls his violin, he is in no position to achieve success.

A segunda área de trabalho para o aprendizado do ator, o estudo da literatura, artes plásticas, história, música e tudo que possa aprimorar seu entendimento e seu olhar, é trabalhado no ALT por meio de cursos e palestras ministrados por artistas e intelectuais das mais diversas áreas, incluindo outros profissionais do teatro, como cenógrafos e iluminadores.

A terceira área, a “educação da alma”³⁰, será tratada em processos distintos, mas que se completam nas aulas de interpretação de Ouspenskaya e nas aulas-palestras do próprio Boleslavski. As aulas do curso *Técnica de Interpretação*, com Madame Ouspenskaya, eram o cerne do treinamento de ex-alunos como Lee Strasberg e Stella Adler, que virão a discordar sobre diversos aspectos do Sistema; são unânimes em enfatizar a sua importância, tanto pela natureza prática do curso acompanhado pelo olhar extremamente afiado de Ouspenskaya, como pela consistência e assiduidade das aulas, que, ao contrário das de Boleslavski, não sofriam com a ausência constante do professor. Boleslavski, desejoso de construir uma carreira nos Estados Unidos, ausentava-se constantemente em função de trabalhos de direção na Broadway e eventualmente no cinema.

Não há registro formal do trabalho realizado nesse curso, já que Madame não acreditava que seu trabalho pudesse ser capturado em um livro e, embora alguns de seus assistentes tenham escrito sobre o trabalho, nenhum deles deu a ela o merecido crédito. Assim, o que se conhece foi veiculado por memórias e entrevistas com alunos. Tanto Strasberg como Adler mencionam o trabalho com Maria Ouspenskaya em seus livros, e Ronald Willis, autor de uma tese que é referência na pesquisa sobre o ALT, entrevistou alguns outros ex-alunos para a tese escrita em 1968. O que fica claro, através dos muitos relatos, é a relação direta com o Sistema de Stanislavski e seus elementos fundamentais, ou seja, concentração, relaxamento, memória emocional/sensorial e fé cênica.

O material usado segue os princípios de trabalho do Primeiro Estúdio em alguns casos. O exercício da caixa de fósforos é o mesmo, desenvolvendo-se a partir daí o trabalho com os círculos de concentração. Outro exercício nessa área, usado por Madame com os iniciantes, consistia em andar pelo espaço de forma natural e relaxada. As primeiras tentativas obviamente falhavam com os alunos sentindo-se observados, esforçando-se por mostrar um estar à vontade que seus corpos desmentiam. Em seguida, os alunos recebiam uma tarefa mental, tal como uma operação matemática, ou lembrar uma lista de compras. A concentração mental necessária produzia um gradual relaxamento do corpo (WILLIS, p. 321-322). Os exercícios de memória sensorial trabalhavam a concentração e a fé, usando objetos imaginários individualmente ou em grupo.

30 Boleslavski foi discípulo de Leopold Sulerjitski, que por sua vez era um seguidor de Tolstoi e acreditava na arte como veículo do aperfeiçoamento humano numa visão cristã.

Em um dos exemplos citados, o grupo sentava-se em círculo e um imaginário pássaro com a asa quebrada deveria ser passado de um aluno para o outro. O foco deveria estar nos detalhes sensoriais, independentemente de qualquer reação emocional (1968). Em outro tipo de exercício o aluno buscava captar os detalhes sensoriais de alguma situação de seu passado, ligada a uma emoção específica com o objetivo de revivê-la. Outro processo era trabalhar diretamente com as sensações, recriando frio ou calor, ou tocar em seda ou veludo, exercitando a concentração e a sensibilidade. Os diversos exercícios eram colocados em prática, primeiramente, em improvisações e peças de um minuto e, mais tarde, para os alunos já mais adiantados em recortes de cenas escolhidas.

Nas aulas, Boleslavski entremeava as palestras com demonstrações, cenas e improvisações. A proporção de tempo dedicada à prática ia aumentando na medida em que os alunos avançavam nos diferentes aspectos de seu treinamento. No processo de trabalho de Boleslavski, a “educação da alma” é uma preocupação constante. Os alunos deveriam usar os exercícios de memória sensorial e emocional para criar uma espécie de arquivo de sensações ligadas a esta ou aquela emoção, e desenvolver através do treinamento diário a capacidade de acessar este arquivo quando necessário.

Como fica claro no exemplo do livro de Boleslavski aqui mencionado, há um processo de substituição de situações, um transplante de emoções realizado através do sensorial. Esse processo se baseia no conceito psicológico de tendências associativas, no qual o céu azul, por exemplo, se associa a um momento de tristeza (BRYAN BOLT, p.147-152). Esse aspecto do pensamento de Boleslavski se apoia no grande uso do trabalho com Justificar, a ideia de buscar o que leve o ator a sentir ou agir como o personagem. É importante enfatizar que essa é uma etapa do processo pregado e utilizado por ele no sentido de encontrar a emoção verdadeira e adequada ao personagem. Para identificar essas emoções, o ator deve dividir a cena em pequenos segmentos analisando os sentimentos do personagem passo a passo.

Para demonstrar isso, ele propõe aos alunos um *étude*, que ele chama “a peça do barco”. Um naufrágio é anunciado em um navio, filas se formam para os botes salva-vidas, uma mulher tenta enganar a todos usando seu cachorro como um bebê de colo e é descoberta, e os passageiros vão reagir. A primeira tentativa é caótica, correria e gritaria sem sentido, uma confusão incompreensível. Boleslavski, então, decupa com os atores cada etapa da situação em geral e os induz a procurar a cadeia de ações individuais de seus personagens, em reação aos acontecimentos e dentro da perspectiva de cada um. Desde o momento em que se recebe a notícia, em que cada um ouve o aviso do naufrágio, passo a passo: se o seu personagem acreditou ou questionou, se viu algo, se tinha parentes ou amigos no barco, onde estava e o quão longe dos botes salva-vidas, se queria resgatar bens pessoais, se estava doente e fraco, enfim, toda a miríade de pensamentos desencadeados pela notícia ou percepção do naufrágio.

Dessas perguntas surgirão os desejos, as urgências de cada um e delas nascerão ações. Uma vez definidas através dessa decupagem as ações e emoções necessárias, cada ator deverá procurá-las no seu arquivo pessoal de situações e sensações.

Em uma das primeiras palestras disponíveis para leitura, Boleslavski explica o processo de criação de uma nova alma humana, que ele define como o cerne do trabalho do ator.

Se nós, como almas humanas, nos analisarmos, veremos primeiramente que a vida é ação; quando você nasce, no primeiro momento, você começa a agir, a fazer alguma coisa. Para todo ser humano, não importa se simplesmente um embrião ou um ser desenvolvido, ação é o primeiro sintoma de vida. O que, vocês diriam então, é a fundação sobre a qual podemos construir a nossa criação de uma alma humana? Vocês não acham que é a ação de agir? Vocês não percebem como a cada segundo uma coisa simples acontece, “eu desejo, eu faço, eu desejo, eu faço” o tempo todo? O que eu estou fazendo agora é querer explicar certas coisas. O desejo de vocês é, ou não é, entender o que eu estou explicando, mas é, com certeza, um desejo e uma ação. (BRYAN BRAULT, 1979, p.103, tradução nossa)³¹

Esse processo de decupagem está muito próximo do que será utilizado por Stanislavski nos últimos anos de seu trabalho, como descrito no livro *Stanislavski in Rehearsal*, de Vassili Toporkov, ou seja, o processo de descoberta das ações físicas. Boleslavski saiu da Rússia no final da Primeira Guerra e, portanto, acompanhou de perto o desenvolvimento do Sistema até esse momento. No seu trabalho no American Laboratory Theatre, pode-se encontrar as raízes das diferentes vertentes que se desenvolverão mais tarde na América, porque essas raízes já estavam presentes na pesquisa de Stanislavski desde o princípio. O conceito de ação como força motriz se apoia na ideia de seguir a natureza na sua forma de criar, procurando a origem dos impulsos e trabalhando sobre ela. São ideias e práticas trazidas diretamente do Primeiro Estúdio de Stanislavski, Sulerjitzky e Vakhtangov, expostas no primeiro capítulo deste trabalho. Os princípios e elementos que formam o Sistema estavam todos presentes no trabalho de Ouspenskaya e Boleslavski. As áreas nebulosas e as contradições também estavam presentes e se tornarão objeto de discussões e dissidências.

31 If we, as human souls, analyse ourselves, we see first of all that life is action. When you are born, the very first moment you start to act, you start to do something. For every human being no matter if it is an simply an embryo or a developed human being, action is the first symptom of life. What would you say is the foundation we can build on in our creation of a human soul? Do you think is is the action of acting? Do you not see how every second some simple things happen, “I wish, I do, I wish, I do” all the time? What I am doing now is to wish to explain certain things. Your wish is or is not to understand what I am explaining to you but it is certainly a wish and an action.

No trabalho do próprio Boleslavski como professor e diretor, essa abordagem que depende excessivamente da justificativa vai entrar em contradição com a ideia de se criar uma nova alma humana partindo da ação, já que, ao justificar interiormente a sua ação, ao provocar a emoção pela memória sensorial, o ator se ausenta do momento presente e, portanto, da vivência. Esse será um dos argumentos dos inimigos da memória emocional. Mas a natureza do trabalho desenvolvido por Stanislavski é subjetiva e flexível, não consiste em uma série de regras, mas antes em uma série de perguntas. Na América do início do século XX, as respostas a essas perguntas vão suscitar intermináveis polêmicas e respostas divergentes. Todas herdeiras, por assim dizer, do Sistema Stanislavski.

2.3 O GROUP THEATRE

O *Group Theatre* foi uma companhia de teatro fundada em 1931 por Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg. Seu objetivo era produzir uma dramaturgia diferente e inovadora, que fosse americana e contemporânea, através de um processo de criação inteiramente novo nos Estados Unidos, inspirado no trabalho do TAM e no aprendizado de vários membros no American Laboratory Theatre. Mas o grupo queria produzir essas peças para a Broadway, um espaço comercial que se dedica à uma audiência que deseja apenas um entretenimento de qualidade.

O sucesso obtido nos seus objetivos revolucionou a cena teatral americana, apesar dos imensos e constantes problemas financeiros que determinaram o fim do grupo em menos de dez anos. Os atores e diretores envolvidos no processo de trabalho dos primeiros anos se tornarão professores e diretores renomados e propagarão o sistema de Stanislavski em diferentes variações, demonstrando a força e a importância dessa formação original, compartilhada por todos, que foi o trabalho desenvolvido por Strasberg na etapa formativa do grupo.

Lee, embasado em seus estudos (era um leitor voraz e nesse momento já havia lido sobre Stanislavski, Craig e tudo o que podia encontrar sobre teatro, atores e interpretação), em suas aulas com Boleslavski e Ouspenskaya e sua experiência no Guild e no Christie Street Settlement House, grupo amador no qual atuou e dirigiu entre 1925-1930, propôs uma nova forma de trabalhar e ensaiar, até mesmo no processo de leitura da peça. Sob a influência de Stanislavski, Craig, Meierhold e Vakhtangov, devorando os recém traduzidos textos de I Rapoport e I Sudakov, discípulos de Vakhtangov e Stanislavski³²

32 Estes textos serão publicados no livro *Acting, a handbook of the Stanislavski Method*, publicado pela primeira vez em 1947. Foram traduzidos para o grupo por um imigrante russo que se aproximou deles no primeiro verão.

, os membros do novo grupo estudam e ensaiam. Tendo em conta o objetivo deste estudo, a herança do Primeiro Estúdio, esses anos formativos são ricos em material.

O *Group Theatre* tem como pedra fundamental as palestras de Harold Clurman, que começaram em novembro de 1930 em um quarto de hotel onde ele vivia. O boca a boca entre os atores rapidamente provocou um tal aumento na audiência que foi necessário ir mudando para apartamentos maiores até conseguirem um auditório cedido gratuitamente. Clurman, um intelectual de família judaica arruinada pela depressão, havia estudado em Paris com Copeau e frequentara o American Laboratory Theatre, sendo aluno de Richard Boleslavski. Conheceu seus cofundadores, Lee Strasberg e Cheryl Crawford, no Theatre Guild, onde era leitor de peças, Strasberg ator e figurante e Crawford diretora de *casting*. Strasberg também frequentara o American Laboratory Theatre, onde conhecera a base do sistema de Stanislavski que iria pesquisar e desenvolver a sua maneira, estudando com Maria Ouspenskaya e Richard Boleslavski.

Nascido em 1901, no leste da Europa, Strasberg chegara aos EUA com sete anos de idade e crescera no universo fechado dos imigrantes judeus no East Side, onde muitos sequer falavam inglês, sendo o Yidish língua comum à grande parte dos judeus europeus, o idioma dominante. O teatro era um elemento muito presente na vida desses imigrantes que criavam pequenos grupos dentro de associações diversas. O Yidish Theatre, o maior deles, era uma companhia grande e bem-sucedida na qual atores como Jacob Adler, pai de Stella Adler, se tornaram verdadeiras lendas.

Strasberg, Crawford e Clurman, embora empregados na mais famosa e glamorosa companhia teatral do momento, não estavam satisfeitos com as perspectivas que uma carreira dentro do Guild poderia oferecer a eles, mesmo Cheryl Crawford que estava sendo preparada pelo Conselho Diretor para um dia substituir Theresa Heilburn, uma das fundadoras do *Guild*. Lee fora desde cedo um leitor voraz, e sua curiosidade pelo teatro e especialmente pelo trabalho do ator o levava a procurar e ler tudo que podia encontrar sobre o assunto. A influência de Stanislavski em seu pensamento é enorme, mas antes disso ele já havia lido Gordon Craig, um de seus grandes mentores, a quem citava com frequência. Foi dessas conversas entre ele e Harold Clurman, nos bastidores do Theatre Guild onde ambos trabalhavam, que nasceu a ideia do grupo. Clurman, o mais efervescente dos dois, um orador nato e também leitor voraz, impressionou-se com as ideias de Strasberg e suas leituras. Juntos encantaram Cheryl Crawford, que trabalhava na área de produção e *casting*, com sua visão do que o teatro deveria ser, ou nas palavras da própria Cheryl: “eles me convenceram de que o teatro que eles queriam era o que eu queria” (CHILROY, 2013).

A retórica inflamada de Clurman certamente atraía muita gente que gostava simplesmente

de ouvi-lo, mas a insatisfação geral, a falta de perspectivas profissionais e artísticas, um desejo coletivo de revolucionar a realidade que se apresentava cada dia mais dura eram o que tornava o discurso incendiário daquele jovem tão interessante. A falência do sistema econômico que culminara na queda da bolsa em 1929 e a depressão que vai se aprofundando nos anos seguintes provocavam um questionamento intenso do *status quo*, tanto nos aspectos social e econômico como, mais diretamente para aqueles atores ali reunidos, na questão da função da arte e do teatro em tal momento. As palestras de Clurman desenhavam com clareza a proposta: um coletivo de artistas deveria criar com base em crenças compartilhadas e intenso trabalho com as novas técnicas vindas da Rússia, produções cuja temática tocasse nas questões morais e sociais do momento. A ênfase na ideia do coletivo, do conjunto, a valorização do trabalho grupal, a ausência de uma hierarquia entre os atores tinha como inspiração o modelo do Primeiro Estúdio, trazido por Boleslavski e Ouspenskaya. Esses princípios e vínculos colaboraram para que os membros do grupo fossem mais tarde fortemente perseguidos pelo Comitê de Atividades Antiamericanas, sendo que alguns de seus membros haviam sido, de fato, afiliados ao partido Comunista. A conexão com o TAM, a influência da revolução russa, do pensamento de Stanislavski e Vakhtangov deram ao grupo um colorido político que, aliado à revolução na forma de trabalhar dos atores e mais tarde e ao surgimento de uma dramaturgia (Clifford Odets, Arthur Miller), colocou o Grupo em uma posição de destaque desde o início.

O *Group Theatre* surge na década de 1930 em uma América mergulhada na depressão após a euforia dos anos 1920. A violenta ressaca moral tem fortes reflexos na visão e perspectivas dos jovens artistas. No teatro se encontra um panorama estagnado, no qual o mais sofisticado teatro dedica-se a produzir clássicos europeus com estrelas consagradas. As jovens companhias que se formam tampouco procuram algo diferente, buscando, ao contrário, copiar alguma fórmula bem-sucedida. O desejo de revolucionar não apenas o que se faz, mas principalmente a maneira de fazer, é um dos elementos em comum entre o Primeiro Estúdio e o *Group Theatre*. Em ambos os casos, os fundadores almejavam um fazer teatral muito diferente daquilo que encontravam à sua volta, acreditavam construir algo novo. A natureza dos dois grupos era muito diferente, não sendo, em princípio, objetivo do Primeiro Estúdio a montagem de peças e sim o trabalho com os atores

Já o *Group Theatre* nasce com o objetivo de apresentar peças e, nos primórdios de sua existência no primeiro verão em Connecticut, em 1931, o trabalho está direcionado para a montagem de *The House of Connelly*, de Paul Green, que deverá estreiar na temporada de outono, ou seja, em poucos meses. Há, porém, entre os membros do grupo, quase todos atores profissionais em atividade, um sentimento de insatisfação em relação ao próprio trabalho. A influência de Stanislavski e seus discípulos nas primeiras décadas do século chegara aos Estados Unidos com a visita do Teatro de Arte de Moscou, embora Richard Boleslavski tenha

emigrado antes. Foi o sucesso e a repercussão das apresentações do TAM que produziram as condições para que ele fundasse o ALT, onde estudaram com maior ou menor assiduidade, diversos membros do GT, entre eles dois de seus fundadores, Lee Strasberg e Harold Clurman. Assim, embora a grande prioridade do grupo fosse encontrar uma dramaturgia americana que falasse do momento que eles viviam, das questões prementes que sacudiam os Estados Unidos em plena Depressão, era consenso entre eles que essa dramaturgia, essa ambição de trazer ao palco a vida cotidiana, exigia uma nova forma de trabalhar. Os espetáculos do TAM haviam revelado as possibilidades do trabalho conjunto, da valorização de cada ator/papel, de um tempo teatral interiorizado na criação de uma cena realista e esse era o caminho que o grupo desejava seguir.

Essa ambição é a razão pela qual o grupo se recusa a trabalhar com diretores conhecidos e experientes, como queria a direção do Theatre Guild, instituição que bancava parcialmente o projeto. Strasberg, o único com alguma experiência em direção, assumiu desde o início esse papel. Para ele, foi a grande oportunidade de testar com atores experientes as ideias que vinha desenvolvendo a partir de suas leituras e de seu próprio treinamento no ALT. Essas ideias, que ele já vinha experimentando em seu trabalho com atores amadores na *Chrytie Street Settlement House*³³, serão a base do sucesso do grupo, em especial nos primeiros espetáculos, cujo impacto era causado principalmente pela atuação.

Os atores foram escolhidos pelos três fundadores entre os frequentadores das reuniões semanais por um critério que não se baseava em talento ou fama, mas sim em disponibilidade para o trabalho em grupo. Eles se mudam para uma propriedade em Connecticut para um verão de vida comunitária, com o objetivo de ensaiar a primeira peça de modo intensivo, buscando criar um sentido de grupo, de coletivo, misturando trabalho e vida. Essa busca do espírito comunitário, grupal, era algo que eles haviam visto e admirado no trabalho do TAM e que desejavam alcançar. Toda a vida doméstica está organizada para dedicar o máximo de tempo ao trabalho. O mesmo espírito disciplinar e ético encontrado no Primeiro Estúdio e no próprio TAM reinava nos primeiros tempos e não se fumava ou bebia durante os ensaios.

Strasberg introduziu processos inovadores, tais como a forma de trabalhar com o texto, lendo, relendo e discutindo para que houvesse uma apropriação coletiva, um mergulho conjunto, o cuidadoso tempo dedicado a cada ator independentemente do tamanho de seu papel, o foco no ator antes do texto ou do personagem, eram outros diferenciais. Nessa etapa, Strasberg se concentra em erradicar maus hábitos e tensão, desenvolvendo exercícios dedicados ao relaxamento físico do ator, trabalho que tem origem direta no Primeiro Estúdio onde se

33 Grupo de teatro Amador no qual Strasberg vinha montando algumas peças desde 1924, experimentando com as ideias de Gordon Craig e Stanislavski.

dedica toda uma seção de exercícios ao relaxamento e consciência corporal, ao uso equilibrado da energia psicofísica. Também há grande ênfase no trabalho com os outros atores, percepção e comunicação não verbal. E nos exercícios de concentração embasados no conceito dos círculos de atenção. A caixa de fósforos, exercício que se pratica até hoje em muitas escolas, une a concentração no objeto com a imaginação e é emblemático do Sistema porque trabalha a relação do ator com um objeto em dois planos, ou seja, os aspectos sensoriais do objeto, sua constituição e função e os aspectos imaginários, tais como traçar a madeira do fósforo até a árvore.

Exercícios como esse mantiveram sua forma quase inalterada desde o Primeiro Estúdio, até as escolas no final do século. Outros surgirão modificados, ampliando-se ou aproveitando-se da ideia original com diferentes propostas.

Guiado pelos princípios aprendidos com Boleslavski e Oupenskaya, Strasberg coloca o foco do trabalho no ator e sua capacidade de viver organicamente em cena, o que Stanislavski chamou de “vivenciar” (*perejivnie*), e não na forma externa que se procura alcançar. A busca da organicidade traz implícita a conexão com a ação, com o corpo que age. Essa busca estará no centro do trabalho de Strasberg e sua obsessão com a verdade em cena sempre abarcou o conceito de ação. O processo de treinamento criado por ele na busca da vivência se desenvolve a partir desse conceito, sem o qual não pode haver organicidade e verdade. Sua obsessão pela emoção verdadeira e intensa, no entanto, levou-o a focar talvez excessivamente no uso da memória emocional, que foi, em princípio, a grande revelação para os atores.

A primeira peça ensaiada foi *House of Connelly*³⁴, de Paul Green (1931), uma tragédia sobre uma família sulista decadente. É preciso enfatizar que o trabalho de Lee Strasberg como diretor sempre privilegiou o aspecto pedagógico, o que estava dentro do objetivo de desenvolver um grupo de repertório, projeto de longo alcance, e não de entregar uma peça pronta na data da estreia. Durante um ensaio de *1931-* (1931), a segunda peça encenada pelo grupo, os autores Claire e Paul Sifton, sentados na plateia, reclamaram do tempo dedicado ao problema de um ator coadjuvante, com um papel insignificante, quando restavam apenas dez dias para ensaiar. Strasberg respondeu: “Eu sou responsável pela estreia da peça, que acontecerá na data marcada. Quanto ao que está acontecendo aqui, não interfira com aquilo que não compreende. Algumas coisas são mais importantes do que a sua peça. Nós somos um Teatro de Grupo (*Group Theatre*) e este é um momento de ensinar e eu vou prosseguir nele até que eu tenha terminado” (CHINOY, 2013, New York, p.61)³⁵.

34 As datas se referem às estreias.

35 I am responsible for the opening of the play, which will take place at the scheduled time. As for what is going on here, please don't interfere with what you don't understand...there are some things even more important than your play. We are a Group Theatre and this is a moment of teaching and I shall pursue it until I am finished.

O trabalho no primeiro verão em Connecticut era intenso. Preparação corporal pela manhã, aulas de ginástica, esgrima, tênis, voz. O trabalho físico é valorizado, mas ainda em moldes tradicionais. Mas as aulas com Strasberg eram o centro de tudo, o momento em que algo novo realmente acontecia, no qual assistiam e participavam de um processo para eles revolucionário e fascinante. No primeiro verão, Strasberg direcionou todo o trabalho para a montagem da peça, sendo os processos e exercícios todos voltados para as necessidades do texto. Os depoimentos dos participantes sobre esse processo revelam a ênfase no relaxamento, na memória afetiva e emocional e na improvisação com base na ação da cena.

A escolha de Margaret Barker para o papel da protagonista fora uma decisão de Strasberg. O próprio autor da peça discordava, achando que ela era refinada demais e que não possuía o tipo de sensualidade vital da personagem. Strasberg insistiria, dizendo-se capaz de extrair da atriz a performance desejada (CHINOY, 2013). Esse discurso é característico de Strasberg e revela, claramente, a sua relação com atores. A ideia de extrair uma performance de um ator traz um elemento de manipulação implícito. Mas apesar dessa veia tirânica, Lee Strasberg trabalha os ensaios e os exercícios visando não apenas o resultado direto, a peça, mas sim moldar uma companhia. Sua dedicação, empenho e imenso conhecimento teórico foram a base da formação e existência do grupo, tanto durante os anos em que ele esteve, como na herança que deixou quando saiu, antes de alguns dos maiores sucessos da Companhia. Como diz Phoebe Brand, uma das atrizes do grupo original, “Lee tomou a si a missão de nos dar uma técnica completa, de A a Z e nós trabalhamos como loucos” (SMITH, 1990, p.37). O sucesso dessa missão foi inquestionável e se tornou a pedra fundamental da trajetória do Sistema na América do Norte.

Os exercícios buscavam treinar a capacidade de observação e a fé no imaginário. A caixa de fósforos e similares exercícios com objetos, tais como cortar e comer uma maçã, beber chá ou outra coisa, catar perolas e nozes no chão, trabalhando a diferença no movimento das mãos e na sensação provocada, todos embasados direta ou indiretamente no trabalho do *American Laboratory Theater* e do *Primeiro Estúdio*.

Nesse primeiro verão, Strasberg trabalhava sob a pressão de uma estreia, de apresentar a peça no outono. Ainda assim muitos exercícios não estavam diretamente relacionados ao trabalho de ensaio, e sim voltados para o desenvolvimento dos atores. As improvisações, parte fundamental do processo, tomavam várias formas. Algumas eram baseadas em situações do cotidiano, tais como perder o emprego, procurar um lugar para morar, pedir dinheiro. Considerando-se o momento em que viviam, a maioria dessas situações era familiar aos atores e parte de suas vivências pessoais. As ações buscavam confrontar o ator com seus maneirismos, hábitos e padrões de comportamento, o que é uma característica do trabalho de Stanislavski: trabalhar sobre o ator antes de trabalhar sobre o papel. Outras investiam no trabalho em conjunto, a valorização da qualidade do trabalho de todos os atores, independentemente do tamanho

e importância do papel na peça. Muitas improvisações eram direcionadas a desenvolver as identidades e interações dos diferentes grupos de personagens, os trabalhadores da fazenda recém-chegados do Norte, os antigos escravos, os antigos senhores e os habitantes da pequena cidade. Em uma dessas, por exemplo, durante uma cerimônia de casamento, os participantes fazem comentários sobre a noiva, alguns afirmando que ela já era casada, ou que tinha um filho ilegítimo, enquanto outros declaravam que isso era apenas calúnia. Em outra situação, mais física, um grupo ficava preso dentro de uma mina em chamas e era obrigado a percorrer corredores estreitos e escuros em busca de uma saída. Em todas as situações propostas, exigia-se dos atores a criação de uma personagem e a interação com os outros, obrigando os participantes a prestarem atenção ao que estava acontecendo na cena todo o tempo e buscando quebrar o hábito de depender de deixas e marcação.

Outras improvisações eram diretamente ligadas às cenas da peça, focando na situação proposta pelo autor sem usar o texto, seguindo a linha do objetivo/ação. Aos poucos, as improvisações iam se aproximando das cenas escritas. Diz Ruth Nelson: “De repente estávamos fazendo a peça com as nossas palavras. Se lembrávamos do texto de Green, nós o usávamos, mas o mais importante era que o momento era claro. Nós relíamos a peça. Nós nunca decorávamos” (SMITH, 1990, p.37).

Apesar de todo o interesse provocado por esses exercícios e processos, o que era realmente eletrizante naquele período era o exercício que tornaria o grupo famoso no mundo teatral de Nova York. Stanislavski o chamava de *emotional memory*³⁶. No Laboratory Theatre, Boleslavski usava o mesmo termo. Strasberg, preferindo um termo usado por Théodule Armand Ribot³⁷, chamou-o de *affective memory*³⁸. O processo consiste em trabalhar na memória de situações vividas através das sensações. O ator não procura lembrar os fatos e acontecimentos e, sim, as sensações físicas ligadas àquela memória. Por exemplo, ao trabalhar a memória da morte de seu pai, um ator poderia usar o olfato, resgatando o cheiro do hospital, ou das velas no velório, o tato, as roupas que usava e como as percebia, se a gravata apertava, trazer a audição, recriando o ruído das vozes ou das orações, e assim por diante. Esse processo, no entanto, podia ser doloroso e, ao longo do tempo, diversos atores do grupo começaram a rejeitar a excessiva ênfase colocada na emoção verdadeira, argumentando que provocava danos psicológicos aos atores e os inibia em cena. Mas nesse primeiro verão a riqueza proporcionada por essa forma de trabalhar, evidente nos resultados imediatos alcançados pelos atores, que podiam percebê-los em si mesmos e em seus colegas, provocaram neles uma imensa admiração por Strasberg e

36 Memória emotiva.

37 Psicólogo francês que inspirou Stanislavski em seu trabalho com a memória emocional.

38 Memória afetiva.

uma total disponibilidade e abertura para suas propostas. Citando Robert Lewis (que mais tarde se tornaria crítico do conceito de memória emocional): “Strasberg era Deus naquele verão” (SMITH, 1990, p.39).

A direção e treinamento de Strasberg deram àqueles profissionais uma nova percepção das possibilidades do teatro e de seu próprio trabalho. Phoebe Brand, atriz já experiente, com alguns anos de carreira, relembra em seu depoimento a Helen Chinoy, estudiosa do grupo:

Todo o meu treinamento de interpretação, tudo que eu havia feito até então, era copiar. Copiar outros atores, copiar meus professores. Eu tinha ideias absolutamente falsas sobre o trabalho do ator, nunca pensara em usar a mim mesma, a buscar em mim. Eu não resisti a Lee, eu me abri completamente porque eu queria aprender. (SMITH, 1990, p.40, tradução nossa)³⁹

A preparação de Margaret Baker para o papel da protagonista proporciona um bom exemplo de como Strasberg trabalhava. A transformação dessa talentosa moça de classe média alta, contida e delicada, na sensual e arrojada camponesa Patsy, surpreendeu a todos. Compreendendo que a delicadeza e inexperiência da atriz a impediam de alcançar a paixão necessária da personagem, particularmente nas cenas de amor, Lee sugeriu um exercício de memória sensorial que despertava na atriz uma raiva intensa, que lhe proporcionava toda a paixão desejada. Em seu depoimento à Helen Chinoy, estudiosa do Group Theatre, no artigo “Reunion”, publicado no *Educational Theatre Journal* em 1976, a atriz relembra:

Naquele primeiro verão, eu me lembro, na primeira leitura da peça, Strasberg se postou atrás de mim, me fez relaxar os ombros, e me ensinou todo este tipo de energização que nós fazemos, me sacudindo completamente e conseguindo um relaxamento total. Nós também fizemos o exercício de memória emocional. Ele não achava que o meu jeito suave de fazer amor no palco fosse forte o suficiente (o que Deus sabe que, em termos da minha falta de experiência na vida, devia ser bem suave). Então ele me dava um exercício de buscar a raiva. E a raiva provocava alguma coisa tão passional quanto ele queria que Patsy fosse na peça. Era uma substituição total da emoção real, colocada no molde da cena. (CHINOY, Helen, 1976, p.522, tradução nossa)⁴⁰

39 All my acting training, everything I had done until then was copying: copying other actors, copying my teachers. I had com completely phony ideas about acting; I never had any sense of using myself, of having it come from me. I didn't resist Lee, I opened myself completely because I wanted to learn.

40 That first summer, I remember, at the first Reading, Strasberg came up behind me and relaxed my shoulders and taught me the whole kind of energizing that we do, totally shaking me out and getting absolute relaxation. We also did the emotional memory exercise. He didn't think that my type of gentle lovemaking on stage was strong enough (which God knows in terms of mey lack of life experience must have been rather gentle). So he would have me do an exercise of anger recall. And the anger would ger something that was as passionate as he wanted Patsy to be in the play. It was a total substitution of what the real emotion was, put in the mold of the scene.

Era um perfeito exemplo de substituição da emoção original pela pessoal, um processo que tem origem no conceito de *Justificar* desenvolvido por Eugeny Vakhtangov, de acordo com a sua formulação diferenciada da pergunta básica de Stanislavski. Enquanto este questionava o que o ator faria se ele fosse o personagem, Vakhtangov perguntava o que o ator deveria fazer para agir como o personagem. Sobre essa reformulação, ele constrói o conceito de *Justificar*.

O desenvolvimento de Strasberg como diretor, segundo ele próprio, aconteceu através de seu conhecimento do trabalho de interpretação e de sua experiência com os atores: “O meu entendimento de direção se deu bem depois que eu já era um diretor, não antes que eu me tornasse um diretor” (CHINOY, 2013, p.55). Curiosamente, Strasberg não escreveu quase nada sobre seu trabalho como diretor, trabalho este que foi fundamental não apenas na história do grupo e na concretização do objetivo de revelar uma nova dramaturgia americana, mas também pela influência que exerceu, não só sobre outros diretores oriundos do grupo, como Clurman e Kazan, mas sobre toda uma geração de encenadores americanos.

Em *House of Connelly*, o elemento fundamental era a verdade emocional. Strasberg exigia dos atores que personalizassem todos os momentos em cena, ainda que em detrimento da precisão vocal ou do ritmo. Isso foi motivo de severas críticas na estreia da peça na Broadway. A carga emocional produzia muitas vezes uma fala excessivamente rápida e os tempos eram diluídos em função da busca de uma atmosfera e dos processos individuais dos atores, que precisavam combinar esse novo trabalho de memória sensorial com a precisão técnica necessária em uma performance. Strasberg fez uma escolha proposital e consciente de abrir mão dessa precisão se ela se opusesse à força emocional desejada. Quando os críticos reclamaram que não era possível entender o que dizia Margaret Barker nas cenas mais explosivas porque a atriz falava rápido demais, ele respondeu que seria possível fazê-la falar com maior clareza, mas que se perderia a força emocional (CHINOY, 2013, p.57), ou seja, Strasberg tinha consciência de que os atores não possuíam domínio técnico suficiente para equilibrar a precisão e a emoção.

Apesar dessas questões, a estreia do grupo sacudiu o meio teatral de Nova York acima de tudo pelo trabalho dos atores, a qualidade do conjunto tão elogiada no TAM e os processos inovadores. Em uma cena da peça na qual o personagem era trazido em uma maca, doente, Strasberg dirigiu os atores a começarem a cena na rua e atravessar toda a entrada de serviço do teatro. Em um dos primeiros ensaios eles foram tão realistas que passantes vieram em socorro. As críticas mais veementes referiam-se aos problemas técnicos, especialmente o tempo esgarçado e lento. Cabe notar que essa negligência com a fala e com o tempo é totalmente estranha ao trabalho de Boleslavski, como pode ser visto pela grande preocupação com a voz no ALT e ao trabalho de Stanislavski em geral. Muitos atores que trabalharam no Actors Studio foram acusados de má dicção. O mais famoso deles, Marlon Brando, evidencia em seus filmes

mais famosos o sacrifício do trabalho vocal em prol do autêntico, criando personagens que falam sem articular.

A temporada de 1931 inclui também a montagem de *1931-*, de Paul e Claire Sifton, obra contemporânea, sobre os horrores provocados pelo capitalismo selvagem, a derrocada de 1929 e a depressão. Essa obra era exatamente o tipo de peça que o grupo desejava fazer – vozes americanas falando do presente – e a direção de Strasberg foi muito bem-sucedida em produzir um retrato fiel e contundente da vida real, usando imagens expressionistas criadas por grupos de atores para criar o impacto do crescente desemprego e desespero reinantes. O estilo não realista da montagem combinava-se ao trabalho dos atores em busca de emoções verdadeiras, através do processo de justificar na linha de Vakhtangov. Em um momento em que a realidade era tão deprimente uma obra tão fiel a ela estava fadada ao fracasso comercial, apesar do sucesso de crítica. A terceira obra da temporada, *Noite sobre Taos*, de Maxwell Anderson (1932), não foi bem-sucedida, ficando apenas dez dias em cartaz. Assim se encerrou o primeiro ano de trabalho do grupo. No verão seguinte, eles irão prosseguir sua investigação e experimentação com o Sistema, ampliando e aprofundando os elementos tratados e investindo mais no aspecto físico do treinamento.

No verão de 1932, o grupo novamente se reúne para uma estadia comunitária no campo, dessa vez em Dover Furnace no local de um antigo acampamento de verão, Sterling Farms. Essa segunda temporada de treinamento e ensaios é fundamental na formação dos atores do grupo. É nesse momento que Strasberg começa a pôr em prática muitas das ideias de Craig, Meierhold e Vakhtangov. Os escritos dos dois diretores russos, assim como textos sobre o Primeiro Estúdio, ainda sem publicação fora da Rússia eram traduzidos por Mark Schmidt, um imigrante russo que trabalhava em Dover Furnace como lavador de pratos. Todas as noites o grupo se reunia antes do jantar e ouvia a leitura dessas traduções. Strasberg tinha grande admiração por Vakhtangov, que reunia a crença na emoção verdadeira de Stanislavski com a audácia estilística de Meierhold, além da ênfase no contexto socioeconômico no qual os personagens interagiam.

Antes que começassem os ensaios de *Success Story*, de John Howard Lawson (1932), a peça escolhida para abrir a temporada seguinte, ele deu uma série de aulas que consistiam em exercícios elaborados para estimular a imaginação e encorajar os atores a experimentar caracterizações e estilos nas linhas propostas pelo trabalho desses encenadores. Os primeiros exercícios trabalham sobre as infinitas possibilidades da palavra. O exercício mais simples era baseado no uso de uma única palavra. O ator recebe uma palavra e tem que improvisar sobre ela. Com a palavra “América” como tema, um dos membros, o futuro dramaturgo Clifford Odets, cria uma cena de um homem de negócios saindo para o trabalho. Salta da cama ao ouvir o despertador, veste-se apressadamente, corre pela rua até o metro, empurra gente para entrar

no trem, joga-se no elevador e entra correndo pelo escritório adentro. Tira o paletó, ajeita alguns papéis, descalça os sapatos, empurra a cadeira para trás e colocando os pés sobre a mesa acende um charuto, relaxado. Já a palavra “liberdade” inspira uma improvisação em que a Estátua da Liberdade cria vida e sua tocha se transforma em uma bebida. A estátua termina bêbada. Em um outro exercício, os atores recebiam três palavras sem relação umas com as outras, como, por exemplo, lua, presunto e ferro, e em um minuto deviam criar um esquete usando as palavras como mola da ação (SMITH, 1990, p.91). Strasberg queria enfatizar a amplitude da relação entre a palavra e o significado. Os atores trabalhavam, por exemplo, inúmeras maneiras de dizer “Eu preciso ver você”, alterando situações e intenções apenas, sem acrescentar ou mudar nada no texto (aqui temos um exercício diretamente relacionado à ideia do exercício de repetição, que está no centro do trabalho que Sanford Meisner desenvolverá no futuro). Em outro trabalho, Lee disse a dois atores que conversassem sobre qualquer assunto menos o que estava nos pensamentos de ambos, no caso o horrendo crime cometido pelo irmão de um dos dois. Depois acrescenta um obstáculo técnico: alguma parte do corpo deveria estar em movimento durante toda a cena. Uma série de exercícios propunha recitação de poemas e textos clássicos, tais como monólogos e sonetos shakespearianos bem conhecidos, fora do contexto, em uma situação inteiramente diversa da intenção mais óbvia. Em outra, os atores deveriam desenvolver improvisações propostas usando apenas gromelô para treinar a vocalização da emoção e da ação.

A expressividade corporal era foco de outras séries. Uma das mais importantes e que ainda hoje tem lugar predominante no trabalho de Strasberg é o exercício do animal. Partindo da observação meticulosa do corpo e do movimento de um determinado animal, o ator trabalhará lentamente a adaptação do seu próprio corpo à fisicalidade do animal escolhido. Esse processo deverá se desenvolver até que se chegue ao limite físico das possibilidades de assimilação. Então, o ator ‘levantará’ o animal, ou seja, imporá a ele características do seu movimento como ser humano. Essa sobreposição é uma base para a caracterização. Mais tarde, Strasberg usará o exercício do animal não apenas como um processo de caracterização, mas como um caminho para a consciência corporal e foco na fisicalidade necessários ao ator. Um ator mal treinado, superficial, estereotipado ou até mesmo ingênuo, acredita poder ser Romeu ou Hamlet sem pensar muito no corpo, guiando-se pelo texto e pelas emoções do personagem, mas se lhe pedirem para ser um tigre ou um cachorro ele será obrigado a parar e pensar no seu corpo e no do animal e trabalhar sobre as diferenças dentro de suas possibilidades.

Esse processo pode ser muito enriquecedor para a percepção que o ator tem de sua própria expressividade corporal. Essa expressividade também era o foco das pantomimas, trabalhadas com fundo musical. Estas podiam ser inspiradas em quadros, fotografias, imagens ou partes de figurino disponíveis. Uma mesma pantomima poderia ser trabalhada ao som da sétima sinfonia

de Beethoven, lenta e sombria e depois usando *Gaieté Parisienne* de Offenbach, resultando em um estilo *Commedia del'Arte*. Essa proposta foi usada por Strasberg no processo de criação da famosa cena da sala de cirurgia na peça *Homens de Branco*, de Sidney Kingsley, produzida pelo Group Theatre em 1934 e é um exemplo da influência de Meierhold sobre Strasberg. Em todo o processo do segundo verão se percebe uma constante preocupação com os aspectos físicos do trabalho, com a conexão criar e expressar. O foco na memória emocional não se chocava com os outros elementos, era uma parte de um todo, um elemento entre outros tal como concebido por Stanislavski.

O trabalho de preparação corporal estava a cargo de Helen Tamiris, bailarina e coreógrafa inovadora, que desenvolvia uma pesquisa sobre teatro-dança. Tamiris era uma artista revolucionária, considerada pelos seus colegas bailarinos como “muito teatral” ela trabalhava uma dança narrativa e sua predileção pela música e ritmos americanos em seu próprio trabalho fazia dela uma parceira perfeita para o Group Theatre. Sobre seu trabalho com os atores ela explicava que não era seu objetivo transformar atores em bailarinos e sim desenvolver neles um entendimento de tempo/ritmo, do corpo se movendo pelo espaço em relação ao próprio espaço e a outros objetos contidos nele e um conhecimento da fantástica capacidade de adaptação de seus corpos (SMITH, 1990, p.90).

Segundo depoimento dos atores, o trabalho era duríssimo, voltado para a expressão corporal, mas também para o fortalecimento físico. Tamiris acreditava que o ritmo de um movimento tinha que emergir naturalmente das necessidades da peça ao invés de ser imposto de fora. Para isso, ela criava exercícios envolvendo movimento físico com um objetivo definido. Em um desses, a tarefa dada ao ator era ir de uma cadeira a outro com o entendimento de que a segunda cadeira representava estar livre da perseguição. Entre as duas cadeiras, o ator tinha que pular sobre um banco, rastejar sob uma mesa, espremer-se entre duas estantes, pegar uma bandeira, ajustar-se a um barulho alto e dar uma cambalhota, fazendo cada movimento no seu tempo apropriado e com o objetivo de chegar até a segunda cadeira. Helen acreditava que exercitar a interação consciente com objetos dentro do espaço do palco era um trabalho essencial para dar ao ator liberdade de movimento independente dos volumes do cenário. Tamiris foi pioneira no trabalho de preparação corporal de atores do modo como o concebemos agora, aprofundando a ligação entre corpo/movimento e interpretação. Essa conexão está diretamente ligada à ideia do ator como o próprio instrumento e a importância da consciência de si mesmo como primeiro passo para formar um ator. E surge no teatro americano com o Group Theatre e por iniciativa de Strasberg.

Esse segundo verão traz uma grande expansão nos elementos físicos sem abandonar os processos previamente utilizados, tais como a análise aprofundada dos personagens e suas motivações, o uso das improvisações para chegar ao texto da peça e a memória sensorial. O tempo

dedicado exclusivamente ao treinamento foi bem maior do que no primeiro ano, pois esperavam que o autor finalizasse sua próxima peça. A abordagem mais ampla, provocada pelo interesse de Strasberg por Meierhold e Vakhtangov, expandiu e aprofundou a compreensão dos atores sobre a natureza de seu trabalho e seu próprio potencial. Essa compreensão e aprofundamento irão ao longo do tempo gerar questionamentos, sugestões e uma independência nos atores que logo se tornará incompatível com a personalidade de Strasberg.

A história do *Group Theatre*, com todas as rupturas, dissidências e dificuldades, está entrelaçada com a trajetória do Sistema, da herança de Stanislavski nos Estados Unidos. Sendo este último o objeto desta dissertação, foi o mergulho nos anos de formação, em especial nos períodos de trabalho concentrado que caracterizavam os verões comunitários, que revelou as raízes, as influências, as primeiras elaborações teóricas e experimentações práticas da primeira geração americana de atores exposta às ideias do mestre russo. Entre eles encontram-se alguns dos grandes mestres das gerações futuras, que se apropriaram dos ensinamentos do Sistema criando diferentes linhas e práticas que, embora discordantes entre si em alguns casos, como Strasberg e Adler, encontram-se inequivocamente embasadas nesses ensinamentos.

Strasberg foi o mestre no processo de transformação desse legado, absorvido por ele no ALT e em seus estudos, em uma prática a serviço de um teatro americano não apenas em nacionalidade, mas, no caso do Group Theatre, em sua essência e propósito. Nesse momento de constituição de uma prática, sua imensa habilidade em analisar o trabalho e os bloqueios de um ator, de induzi-lo a alcançar resultados evidentes com suas propostas, conquistaram os atores, levando-os a colocar nele uma confiança indispensável na construção de um trabalho conjunto no qual o próprio instrutor, apesar de sua arrogância, estava também experimentando e descobrindo. Essa confiança também os levou a tolerar as crises de raiva e a crueldade de Strasberg, esta última talvez uma herança negativa de Madame Ouspenskaya que permeou as aulas de interpretação no teatro americano por muito tempo. Tem origem na ideia de que é necessário forçar o ator a romper suas barreiras internas e provocar crises de choro nos alunos seria uma forma de fazer isso. Esse comportamento e uma personalidade incapaz de conciliação vão dar origem a conflitos e divisões internas no grupo e ao eventual afastamento de Strasberg.

Em 1933, o grupo terá seu primeiro grande sucesso comercial com *Homens de Branco*, de Sidney Kingsley (1933), no qual a direção de Strasberg é fortemente influenciada pela sua leitura e estudo de Meierhold. O processo de ensaio das cenas de cirurgia, usando diferentes ritmos para explorar as possibilidades de uma mesma marcação, o uso de pantomima, a natureza coreográfica de algumas cenas, eram característicos das experimentações e ideias desse diretor nas duas últimas décadas, e sobre as quais ele escrevera amplamente em textos publicados na Rússia entre 1909 e 1912, depois parte de seu único livro *Do Teatro*, publicado em 1913. O sucesso da peça levou o autor, imensamente grato, a oferecer a Strasberg e Clurman uma

viagem a Moscou. Essa viagem vai dar origem à primeira grande ruptura dentro do grupo, da qual surgirão as correntes pró e contra o uso da memória emocional e as primeiras apropriações e divisões sobre o Sistema nos Estados Unidos.

Em 1934, a situação do teatro na Rússia era complexa. O regime impunha o realismo socialista como única forma artística aceitável. E o vibrante movimento criativo, que se seguira à revolução de 1917, já desaparecia pouco a pouco esmagado pela censura. Mas aos olhos dos viajantes, Strasberg, Stella Adler e Clurman, a fervilhante vida teatral de Moscou, a enorme variedade de teatros, estúdios, cursos e produções, as ousadas modernistas de Meierhold e Tairov, entre outros, incorporavam o futuro que eles sonhavam ver no teatro americano. Surpreendentemente, a grande decepção foi o TAM, onde a qualidade das produções e do trabalho dos atores desapontaram imensamente as expectativas criadas a partir do que haviam visto dez anos antes em Nova York. Até relativamente pouco tempo não se sabia muito no ocidente sobre os últimos anos de Stanislavski. Na conhecida biografia de David Magarshak, a conexão de Stanislavski com o TAM parece intacta até o final, com este mantendo contato telefônico com o teatro pouco tempo antes de sua morte. Hoje, sabe-se, através de biografias lançadas na era pós soviética, que Stanislavski foi deliberadamente afastado da vida ativa do teatro, viajando ao exterior por longos períodos para cuidar de sua saúde depois de seu ataque cardíaco em 1929, sendo gradualmente isolado e, finalmente, aprisionado em sua casa, onde seguiu trabalhando com pequenos grupos de alunos sob disfarçada vigilância estatal até sua morte em 1938 (CANICKE, 2009, p.39-40). Tendo tornado Stanislavski o grande ídolo do teatro soviético, o criador do sistema de interpretação realista que servia aos propósitos da filosofia do estado, era fundamental para o governo stalinista controlar o que fazia e dizia o mestre. Assim, os espetáculos apresentados em 1934 no Teatro Artístico de Moscou teriam certamente desagradado a Stanislavski. Acreditando que o mestre estava ultrapassado, Strasberg volta aos Estados Unidos convencido de que a linha de trabalho que desenvolvera no Group Theatre, com base no que aprendera no ALT, era a mais correta e efetiva (SMITH, 1990, p177).

Stella Adler e Clurman viajam de Moscou para Paris antes de voltar aos EUA e, descobrindo que Stanislavski estava na cidade, Adler vai procurá-lo. As descrições desse encontro são bem diferentes entre si, mas o fato é que Stanislavski aceita trabalhar com ela por algumas semanas e essas sessões, segundo ela irá declarar, revolucionam o seu entendimento do Sistema. O próprio Stanislavski, ao mencionar o episódio em suas memórias, conta que depois de ensaiar por algumas semanas com ela, usando uma cena da peça *Gentlewoman*, de J. Howard Lawson (1934) – na qual ela fora dirigida por Strasberg, trabalho com o qual ficara profundamente insatisfeita –, Stella havia atuado com grande brilho e declarara sua eterna gratidão ao mestre e ao Sistema (STANISLAVSKI, 2008). O foco do trabalho, segundo Stella, teria sido a divisão do papel em objetivos e ações.

Ela volta aos Estados Unidos exultante e carregada de informações que irá compartilhar com o grupo, mostrando, segundo ela, o erro de Strasberg a excessiva ênfase na memória emocional. Stanislavski já teria, de acordo com Stella, abandonado esse aspecto do trabalho e a ênfase deveria ser toda na ação, na linha de ações do personagem a partir da qual, quando trabalhada adequadamente, deveria surgir a emoção.

Ao voltar de Paris, no começo do trabalho do verão, com o grupo já reunido em um velho hotel em Ellenville, NY, Adler fará duas palestras sobre seus encontros com Stanislavski e o processo de trabalho a que se submetera com o propósito de entender o Sistema. A reação dos atores foi de grande interesse e para muitos, que já tinham dificuldades e reservas quanto ao trabalho com a memória emocional desenvolvido por Strasberg e a sua obsessão pela emoção, de grande alívio. Embora tivessem consciência do valor desse trabalho e dos resultados alcançados, ao longo do tempo começaram, ainda que reservadamente, a questionar a obsessão de Strasberg pela emoção e a ideia de que tudo deveria ser personalizado pelo ator, preenchendo cada momento com as suas próprias emoções, o que muitas vezes resultava em tensão em cena e experiências traumáticas para os atores, especialmente os mais jovens (SMITH, 1990). Strasberg acreditava na necessidade de trabalhar primeiro a emoção e depois coloca-la na ação, levando a ideia de justificar a um extremo, tal como Boleslavski, enquanto Stella defendia que a emoção deveria brotar da ação desenvolvida a partir da linha de objetivos do personagem e que a emoção só por si era doentia e desinteressante (SMITH, 1990, p.181-182). Strasberg, autocrático por natureza e habituado a ser a única voz no treinamento dos atores, reagiu de forma agressiva aos questionamentos gerados pelas palestras de Stella, declarando ao grupo que eles não praticavam o Sistema de Stanislavski, que estaria ultrapassado, e sim o Método criado por ele, Strasberg, a partir de Stanislavski, Vakhtangov e Meierhold.

Essas divergências terão consequências profundas na propagação do trabalho de Stanislavski na América. Adler irá começar a dar aulas dentro do grupo ampliando as possibilidades do trabalho e o entendimento prático de aspectos do Sistema não desenvolvidos por Strasberg. Segundo Filippov em seu livro *Atores sem Máscara* (FILLIPOV, 1977, p.59), Stanislavski teria dito, após questionar Adler sobre seu aprendizado do Sistema, que o treinamento não estava errado, apenas incompleto. A questão da centralidade da memória emocional ou da ação surge nos Estados Unidos a partir daí e se baseia em uma suposta mudança nas ideias de Stanislavski, ou seja, em uma negação do que teria sido feito antes em prol de novos paradigmas. Essa concepção vai contra a natureza inclusiva e mutável do Sistema, defendida por Stanislavski até seus últimos escritos. Dentro do Group Theatre mesmo as ideias de Strasberg e Adler conviveram, ainda que com dificuldade, dificuldade esta que parece mais ligada a questões de personalidade e disputas pessoais. Para os atores, ainda que em um primeiro momento parecessem preferir o processo de Stella, até por uma necessidade de se

libertar da tirania de Strasberg, a exposição aos diferentes aspectos e possibilidades do trabalho de Stanislavski foi certamente enriquecedora. Segundo testemunho de atores presentes nas palestras e nas aulas, Adler não rejeitava o cerne dos ensinamentos de Strasberg (e Boleslavski). Emoção verdadeira ainda era crucial e a “caixa dourada” que continha as emoções pessoais ainda existia, mas ela enfatizava a conexão entre ação e emoção, entre desejo (objetivo), mente e sentimento. A natureza acessível do que ela propunha e a praticidade da professora, adquirida através de anos de trabalho nos palcos, encantaram os membros do GT naquele momento. Infelizmente, esse processo agregador não teve continuidade. As disputas internas do grupo, ligadas a diversas questões que iam da eterna dificuldade em encontrar textos aos constantes problemas financeiros, irão determinar a curta duração do projeto. Uma vez rompida a quase divina autoridade de Strasberg na direção artística do grupo, seguida pelo fracasso das montagens dirigidas por ele depois da viagem à Rússia, a saída do grupo era uma questão de tempo. Os maiores sucessos do grupo ainda estavam por vir, as peças de Clifford Odets, a primeira delas *Esperando Lefty* (1935), produzida pelos atores como um trabalho fora do grupo sem grandes pretensões, mas que se tornará um grande sucesso. A segunda, *Awake and Sing* (1935), será produzida pelo Grupo contra a vontade de Strasberg e já pouco antes de sua saída. A direção ficará a cargo de Clurman, que seguirá utilizando os processos de ensaio usados por Strasberg combinados às ideias absorvidas na Rússia e em Paris. Os membros do grupo são quase unânimes em reconhecer que o grande sucesso das montagens de Clurman se deve tanto ao talento do diretor e do autor como ao bem preparado grupo deixado por Strasberg.

Na medida em que os membros do grupo, depois da sua dissolução em 1940, começarem a criar seus próprios estúdios ou a dar aulas em Universidades, cada um criando sua própria forma de ensinar, a divisão se aprofundará, mas essencialmente será uma divisão entre Strasberg e sua insistência na centralidade da memória emocional e Stella Adler, Robert Lewis e Sanford Meisner e os outros que privilegiaram outros aspectos do Sistema. É interessante observar que nenhum deles, em seu trabalho, entrava em contradição com o pensamento de Stanislavski e que, hostilidades à parte, na raiz do trabalho de todos encontra-se o treinamento desenvolvido com Lee Strasberg no *Group Theatre*. Nos anos seguintes a sua saída do GT, Lee trabalhou como diretor e preparador de atores em diversas situações e, ao longo do tempo, foi estruturando sua forma de trabalhar. A partir de 1951, quando se torna diretor artístico do Actors Studio, ele vai desenvolver uma forma muito pessoal de ensinar, possibilitada pelo formato único do estúdio. Os exercícios e trabalho de cena eram direcionados por ele para explorar diferentes dificuldades e bloqueios dos atores, como veremos adiante. Assim foram lapidados muitos exercícios e procedimentos que serão mais tarde incorporados a uma metodologia mais formal, com a fundação do Instituto Lee Strasberg, em 1969. A escola exige um treinamento que possa ser direcionado para um grupo de alunos, diferente do formato assumido no AS,

e também uma linha de trabalho clara que possa ser seguida por outros professores sem que se criem grandes distorções (embora estas sejam inevitáveis). Assim, Strasberg estabelece o formato dos exercícios e a cronologia em que devem ser trabalhados. Alguns anos antes de sua morte, em 1975, ele faz um seminário restrito aos professores da escola para discutir a metodologia e estabelecer regras claras. Esse seminário, embora transcrito, não foi publicado, mas seu conteúdo encontra-se em grande parte no livro póstumo de Strasberg, *A Dream of Passion*.

CAPÍTULO 3: O MÉTODO STRASBERG

3.1 O ACTORS STUDIO

Com o fim do *Group Theatre*, seus antigos membros irão prosseguir em suas carreiras como atores e diretores, e dentre eles um grande número irá se dedicar ao ensino. Esses pedagogos, que desenvolverão diversas e distintas maneiras de trabalhar o que haviam absorvido no GT, constituem a grande herança dessa companhia de características tão especiais, a primeira nos Estados Unidos a priorizar o trabalho do ator, sua preparação e treinamento, e o respeito pela sua arte. Os atores do Group Theatre haviam desenvolvido um trabalho que lhes proporcionava uma base sólida do Sistema, além de terem participado das discussões e disputas quanto a determinados aspectos e exercícios, concordando ou discordando, formando e testando suas próprias ideias. Já antes da dissolução do grupo, vários membros trabalhavam como professores e preparadores.

Depois de sua saída do grupo, Strasberg trabalhou como diretor e professor por mais de dez anos. Sua carreira como diretor nunca deslanchou, embora as críticas positivas fossem muitas, especialmente em relação ao trabalho dos atores. Durante todo esse tempo, ele esteve ativo como professor e preparador de atores em diversas instituições e em aulas particulares. Em 1948, ele começa a dar aulas no *Actors Studio* e, em 1951, se tornará diretor artístico, cargo no qual permaneceu até sua morte em 1982.

Fundado dez anos depois do fim do *Group Theatre*, o *Actors Studio* pode ser visto como um herdeiro em termos do foco no trabalho do ator com base no Sistema, mas é uma instituição de natureza bem diferente, não apenas em sua origem, mas principalmente em seus objetivos. Criado como um estúdio em que podem conviver diferentes visões para o aprimoramento de atores, tornou-se um lugar de experimentação e aprendizado onde, nos primeiros tempos, Kazan e Robert Lewis ensinavam de formas e estilos bem diferentes. O *Studio* será, depois de alguns anos, liderado de forma absoluta por um único mentor, Lee Strasberg. A história do *Actors Studio* é peculiar, já que Strasberg, cujo nome será diretamente associado a ele no futuro, foi seu diretor artístico durante décadas, mas, contraditoriamente, não estava entre os fundadores que decidiram deliberadamente não o incluir no projeto. Todos os três admiravam o trabalho de Strasberg e tinham consciência do quanto haviam aprendido com ele no *Group Theatre*, mas discordavam daquilo que consideravam uma ênfase excessiva colocada por Lee na memória

emocional e recebiam suas tendências autocráticas. Da fundação, em 1947, até a nomeação de Strasberg como diretor artístico, em 1951, a atividade no novo grupo foi intensa (GARFIELD, 1980).

O *Actors Studio* foi concebido e fundado por Elia Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford, todos oriundos do *Group Theatre*. Assim narra Kazan, em sua autobiografia, *A Life*:

Caminhando com Bobby no Central Park, eu lhe disse o que tinha em mente. Sem hesitação ele respondeu com entusiasmo. Fizemos nossos planos naquele mesmo dia. Haveria duas aulas, Bobby conduzindo os atores mais experientes, eu os iniciantes. Nos dias seguintes, revisamos os nomes dos atores que queríamos convidar, chamamos alguns deles e discutimos nosso projeto com eles. Decidimos que não haveria cobrança e concordamos em trabalhar sem remuneração. A única qualificação para ser membro seria talento. Ninguém compraria sua entrada. Nossos objetivos eram modestos, nossos princípios limpos. Ao longo de quarenta anos, eles nunca foram alterados. (KAZAN, 1988, p. 302, tradução nossa)⁴¹

Na verdade, o *Studio* vai sofrer inúmeras mudanças, passando por períodos em que busca ser um teatro-escola, no mesmo modelo do *American Laboratory Theatre*. Os atores e diretores envolvidos, entusiasmados com resultados obtidos nas aulas, naturalmente começam a pensar em produzir peças, chegando a fazê-lo antes de o *Studio* reafirmar sua identidade como um laboratório onde atores poderiam experimentar, ousar, expor suas debilidades e trabalhar sobre elas, sem a pressão de uma estreia, da competição por papéis, do sucesso, enfim, do resultado. No seu discurso de abertura, Kazan afirma que a porta do estúdio tem duas mãos e que ninguém deve sentir-se acomodado. Se um ator faltasse a duas aulas consecutivas seria excluído do grupo. Essas regras funcionaram nos primeiros anos, enquanto o *Studio* funcionou em um formato de escola com aulas grupais e regulares, que incluíam interpretação, corpo e voz.

Eventualmente o sistema mudará com o lugar adquirindo outras características que trarão mudanças na forma de trabalhar. Depois de experimentar e abandonar a ideia de um teatro-escola, de produzir peças, o *Studio* irá se moldar, após a nomeação de Strasberg para diretor artístico, como um espaço de treinamento e experimentação do trabalho do ator.

41 Walking with Bobby in Central Park I told him what I had in mind. Without an instant hesitation, he responded enthusiastically. We made our plans that very day. There would be two classes, Bobby taking the more experienced players, I the beginners. In the days that followed, we went over the names of actors to invite, called some of them in and discussed our project with them. We decided there would be no tuition charge and agreed to work without compensation ourselves. The only qualification for membership would be talent. No one would buy his way in. Our goals were modest, our principles clean. Over forty years, they have never been altered.

O *Studio* começa a funcionar em outubro de 1947, com Elia Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford na direção. Lewis e Kazan conduzem as aulas em grupos separados, Kazan trabalhando com os novatos e Lewis com os mais experientes, em um grupo que incluía Marlon Brando e Eli Wallach entre outras futuras estrelas. Os dois diretores trabalham sobre o Sistema/ Método, cada um à sua maneira. O grupo de Lewis trabalha diretamente sobre cenas, enquanto o de Kazan investe mais em exercícios. Ambos usam os exercícios e métodos aprendidos com Strasberg, mas mantêm-se distantes do trabalho de memória emocional.

Depois do primeiro ano, Lewis vai se afastar, movido por um desentendimento com Kazan, levando Crawford e ele a buscarem um substituto. Do verão de 1948 até 1951, muitos professores conduzirão aulas no *Studio*, entre eles Sanford Meisner e o próprio Strasberg. Essa multiplicidade de influências e ideias, em princípio considerada positiva, acaba por se tornar contraproducente, resultando em uma perda na continuidade do trabalho individual. A ideia de expor os atores à múltiplas visões artísticas foi minada em parte pelo fato de que muitos dos diretores convidados colocavam suas prioridades em suas carreiras profissionais, abandonando o *Studio* ao primeiro chamado da Broadway ou de Hollywood. O próprio Kazan, no começo muito entusiasmado, começa a se afastar cada vez mais em função de seus compromissos como diretor de teatro e cinema. Nesse momento, ele e Cheryl Crawford decidem que é necessário unificar o trabalho e entregar a direção a alguém que possa dedicar-se inteiramente a ela e, no outono de 1951, eles convidam Strasberg, que já vinha participando do *Studio* e dando aulas desde setembro de 1948, para se tornar o diretor artístico do *Studio* (GARFIELD, 1980).

O trabalho de Strasberg no *Studio*, nos anos seguintes, se estabelecerá ao longo do tempo num formato de duas sessões semanais de duas horas cada, restritas aos membros e lideradas por ele. Um exercício ou cena previamente agendado seria apresentado, o ator ou os atores convidados a falarem sobre suas intenções e dificuldades no trabalho apresentado, em seguida os membros presentes fariam comentários e perguntas, e, então, Strasberg iniciaria sua avaliação.

Em sessões de duas horas, normalmente se apresentavam duas cenas ou exercícios, algumas vezes apenas uma ocupava todo o tempo, de modo que um membro novato no *Studio* poderia ter que esperar algumas semanas para se apresentar. Os comentários de Strasberg nessas sessões foram gravados a partir de 1956 e se tornaram um rico material para pesquisa, tendo sido objeto de um livro editado e comentado por Robert Hethmon, lançado em 1965, *Strasberg at the Actors Studio*.

Os membros do *Actors Studio* eram, em sua grande maioria, atores experientes, alguns já com grandes sucessos na carreira. Tanto Kazan como Lewis eram diretores muito bem-sucedidos no momento da fundação e trouxeram para o seu projeto muitos profissionais com

quem trabalhavam. Assim, entraram Marlon Brando, Eli Wallach e Geraldine Page, entre muitos outros. É fundamental compreender que o trabalho não era direcionado para novatos, que não eram estimulados a fazer o teste necessário para entrar. O foco do *Studio* era dar aos atores já mergulhados em suas carreiras, e pressionados pelas exigências de tempo e sucesso, um espaço em que pudessem explorar e desafiar as fragilidades e dificuldades que precisavam evitar e disfarçar no trabalho profissional, que a própria natureza do teatro comercial criava. Um ator que fazia sucesso como galã, por exemplo, estava fadado a uma sucessão de papéis parecidos, nos quais não podia expandir seus limites. Produtores de teatro e cinema, que investiam milhares de dólares em uma peça ou filme, evitavam riscos, usando o chamado *emploi*⁴². Atores muito jovens e inexperientes tornavam-se estrelas de um dia para o outro, sem grande entendimento do trabalho e oscilando entre a insegurança e a necessidade de dar certo. Para eles, a existência de um espaço como o *Studio* era vital e Strasberg, com seu olhar extremamente perspicaz, o perfeito guru da arte de atuar. Em depoimentos colhidos por David Garfield para o seu livro sobre o *Actors Studio*, atores importantes da época, tais como Geraldine Page, Kim Stanley, Maureen Stapleton e Eve Marie Saint, entre outros, falaram sobre a importância do trabalho com Strasberg em suas carreiras:

Com Geraldine Page Strasberg trabalhou para controlar os seus maneirismos vocais e comportamentais. Quando ela preparou o papel de Clítmnestra na peça de Giraudoux *Electra*, para sua primeira cena no Studio, ele a instruiu a se segurar numa pilastra e disse: Eu quero que você fique parada e fale alto. Nada de gestos ou intenções na fala. Ela aceitou esta exigência e muitas outras ao longo dos anos e foi recompensada ao aprender a diferenciar entre seu talento verdadeiro e a banalidade dos hábitos pessoais. Neste processo ela se tornou um dos maiores talentos associados ao Actors Studio. Kim Stanley, considerada por muitos no teatro como a mais importante atriz de teatro americana de sua geração, trabalhou com Strasberg durante quinze anos no Studio. Segundo ela, ele a curou de alguns hábitos muito ruins, tais como um excessivo desejo de agradar à plateia. [...] Nos anos 50, quando ela era sempre escolhida para papéis realistas e patéticos, ele insistia em fazê-la trabalhar em papéis cômicos para evitar que ela se deixasse limitar por um estereótipo. Isto irritava a atriz, que desejava explorar todos os grandes papéis dramáticos e não se sentia confortável fazendo comédia, o que era exatamente a razão porque Strasberg a pressionava neste sentido. Tendo percebido na atriz desde o seu teste uma emoção a flor da pele, ele acreditava que para expandir seu talento ela deveria mergulhar em águas desconhecidas. Muitos anos mais tarde ela percebeu a importância

42 O *emploi*, segundo Patrice Pavis: “Tipo de papel de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação: o *emploi* de soubrette, de galã etc.”

deste processo: “Isto expandiu minha base de trabalho e não apenas das formas mais óbvias. Eu nunca poderia ter feito Checov, percebido o humor em suas peças se não fosse este trabalho”. (GARFIELD, 1980, p.149)⁴³

É importante notar que Strasberg trabalhava com os atores no Studio em um processo individual e acumulativo, a longo prazo, como se pode ver. Muitos observadores convidados a assistir uma ou duas sessões não tinham os elementos para compreender plenamente esse processo e suas impressões sobre o trabalho eram distorcidas por essa visão limitada. Ao ver Strasberg exigir reações mais fortes de um determinado ator em uma sessão e não estar presente em outra em que ele diz a um outro ator que deve controlar melhor sua emoção, pode levar alguém a deduzir que ele coloca uma ênfase excessiva nesse aspecto, por exemplo. A natureza do processo de trabalho no Studio permitiu a Lee desenvolver e aprofundar sua pedagogia, mas essa mesma natureza, descontínua e individualizada, não conduzia à criação de uma metodologia, de um sistema de trabalho que pudesse ser utilizado por outros professores e direcionado a alunos em diferentes estágios de treinamento, incluindo iniciantes. Essa preocupação levará à fundação do Instituto de Teatro Lee Strasberg, uma escola estruturada onde ele, finalmente, organiza o resultado de todos os seus anos de trabalho e pesquisa.

3.2 O INSTITUTO DE TEATRO LEE STRASBERG

Ao longo dos anos de trabalho no *Group Theatre*, dando aulas, dirigindo e preparando atores e a partir de 1951 no *Actors Studio*, Strasberg desenvolveu e aprimorou exercícios e processos de trabalho de cena que, até a fundação do *Instituto Lee Strasberg* em 1969, eram aplicados exclusivamente por ele em um formato individual e descontínuo. A escola foi criada

43 With Geraldine Page, Strasberg worked on controlling vocal and behavioral mannerisms. As she prepared to work on the role of Clytemnestra in Giraudoux’s *Electra* for her first scene at the Studio, he instructed her to hold on to a stationary pole and warned her: “I want you to stand still and talk loud. No gestures, no line readings.” She suffered this insistence and many others over the years and was rewarded by learning “to differentiate between real talent and the banalities of personal habits”. In the process, of course, she emerged as one of the finest talents ever associated with the workshop. Kim Stanley, regarded by many theatre people as the outstanding American actress of her generation, worked with Strasberg for 15 years at the Studio. She credited him with curing her of some very bad habits, such as an overeagerness to be liked by the audience.(...) During the late fifties, when she was consistently being cast in realistic and pathetic roles, he insisted that she work on comedy so as to avoid the pitfalls of self-imposed stereotyping.(...) This infuriated the actress, who wanted to explore all the great emotional roles and did not feel comfortable doing comedy, which is exactly why Strasberg pushed her into that direction. Early on at her audition, he had sensed her strong emotionality. In order to expand her talent she had to plunge unfamiliar waters.(...)Sometime later she came to appreciate what Strasberg had done for her. “It broadened my whole base and not only in obvious ways. I would never have been able to do Chekhov, to find the humour in his plays, for instance, without that work”.

com o objetivo de possibilitar um treinamento mais estruturado, criando uma metodologia que podia ser trabalhada por diferentes professores.

Uma de suas grandes preocupações era como essa metodologia seria passada adiante, como evitar que seu trabalho fosse deturpado. Seis anos depois da fundação da escola, em 1975, ele conduziu um seminário para seus professores, no qual esclarece diversas questões quanto aos exercícios, sua função e cronologia. Novos exercícios e experiências não são proibidas, mas ele exige que o formato das aulas seja respeitado.

As aulas de interpretação seguem uma ortodoxia, exercícios de relaxamento e memória sensorial na primeira parte da aula e trabalho com cenas e outros exercícios, tais como Canto e Dança, na segunda. Os exercícios da primeira parte trabalham com foco em relaxamento, concentração, imaginação e fé. As aulas sempre se iniciam com o exercício de relaxamento, conduzido pelo professor e realizado individualmente. A um comando do professor, o aluno irá começar o exercício de memória sensorial no qual esteja trabalhando naquele dado momento sem abandonar a preocupação com o relaxamento. Antes disso, o professor verificará o controle corporal, testando a tensão em diferentes áreas do corpo, movendo os braços, pernas, torso e pescoço do aluno para observar sua capacidade de comandar diferentes áreas do corpo a relaxarem.

Ao contrário do que o nome indica, o exercício exige bastante movimento, já que o objetivo é o controle do uso da energia e não a ausência total de esforço. “Tensão é excesso de energia” é uma das frases chaves do ensino no Instituto. A preocupação de Stanislavski com a tensão corporal e relaxamento passou por exercícios que podem ser considerados a base, ou origem do que Strasberg desenvolveu, mas o Método tem uma enorme preocupação com a capacidade de expressar que vai além da questão do controle da tensão, focando na conscientização dos maneirismos e bloqueios individuais, gerados pela educação e pressões sociais sobre o comportamento. Em cada etapa do trabalho, persiste o objetivo de dar ao ator ferramentas para conscientizar e controlar o uso da energia, sempre com base no exercício de relaxamento. Esse exercício, fundamental em seu trabalho, é descrito e discutido por Strasberg em seu livro póstumo *Um Sonho de Paixão*:

Para alcançar o relaxamento, o ator segue vários passos simples. Primeiro, ele encontra uma posição em uma cadeira que lhe proporciona algum conforto e apoio para seu corpo. Como o ator deve ser capaz de relaxar sob muitas condições, preferimos que ele escolha uma cadeira que não seja particularmente confortável, mas na qual ele possa adormecer como em um ônibus, trem ou avião. Muitas pessoas literalmente não sabem o que fazer com seu corpo. Elas simplesmente se estendem na cadeira sem

nada mais do que um desejo de relaxar. O ator deve começar a tomar consciência do que pode fazer com cada área de seu corpo, para se ajustar à cadeira, para que possa alcançar um estado não simplesmente de conforto, mas de relaxamento. Pode-se estar confortável e relaxado ou desconfortável, mas ainda assim relaxado. O conforto nada mais é do que o hábito a que estamos acostumados, e as pessoas tendem a confundir isso com relaxamento. (STRASBERG, 1988, p.126-127, tradução nossa)⁴⁴

Em boa parte do capítulo citado, Lee se dedica a explicar esse procedimento bastante complexo quando verbalizado e que só pode ser compreendido realmente na prática. Começando por encontrar uma posição inicial na cadeira em que se sintam bem apoiados, o ator começará a pesquisar cada área de seu corpo checando o uso de energia, usando movimentos específicos e simples, levantando braços e pernas a partir das articulações centrais, movendo a cabeça e soltando-a para frente e para trás, e trabalhando o tronco através do movimento da coluna, sem sair da cadeira. O objetivo é criar uma conexão consciente entre o cérebro e cada área do corpo, usando o movimento para sentir a presença da tensão e relaxar. O processo é sempre mover, sentir e soltar as diferentes áreas do corpo, usando esses movimentos e expressando vocalmente quando necessário, com o uso de sons específicos, checando cuidadosamente as áreas em torno da boca e garganta nesses momentos, para evitar energia desnecessária, ou seja, tensão. Strasberg explica:

Durante o exercício de relaxamento o aluno vai, com frequência, de encontro a uma onda de emoção que às vezes o assusta e atrapalha seus esforços para relaxar. O primeiro impulso do ator será tentar frear a emoção, impedindo a sua expressão física. Isto normalmente acontece de forma automática, já que é parte do condicionamento social a que todos estamos submetidos. Mas temos que tentar permitir expressar esta emoção. Isto “acontece com um procedimento simples: o ator produz um som do peito, alongado, sem esforço, vibrando de forma equilibrada” Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh”. A emoção pode expressar-se através deste som. Mas ele (o ator) deve lembrar de prosseguir com os movimentos do relaxamento, de outro modo o som será um alívio, mas não uma liberação e os hábitos de interferência e não expressão serão fortalecidos em vez de

44 To achieve relaxation the actor follows several simple steps. First, he finds a position in a chair that affords him some comfort and support for his body. Because the actor must be able to relax under many conditions, we prefer that he select a chair that is not particularly comfortable, but in which he could conceivably fall asleep, as he might on a bus, train or airplane. Many people literally do not know what to do with their bodies. They simply stretch out in the chair with nothing more than a wish to relax. The actor must begin to become aware of what he can do with each area of his body to help himself fit into the chair so that he can achieve a state not simply of comfort, but of relaxation. One can be comfortable and relaxed and uncomfortable but nonetheless relaxed. Comfort is nothing more than the habit we are accustomed to, and people tend to confuse this with relaxation.

eliminados. Se o procedimento acima não libera a experiência emocional, mas atrapalha o relaxamento, o ator deve então produzir um som do peito, forte, explosivo, com total entrega “Hah”. Isto permite a expressão de uma emoção mais forte. (STRASBERG, 1988, p.129, tradução nossa)⁴⁵

Todo esse processo deve ser mantido durante o trabalho de memória sensorial, na qual se começa a focar na concentração.

A relaxamento, ligado à expressividade, é uma das grandes preocupações de Stanislavski e os exercícios praticados no *Primeiro Estúdio*, descritos no primeiro capítulo desta dissertação (p.26-27), trabalham sobre as mesmas bases e processos utilizados por Strasberg, que evidentemente absorveu esses processos com Ouspenskaya e Boleslavski, tomando-os como base de sua pesquisa nessa área.

O trabalho de sala de aula prossegue do exercício de relaxamento para a memória sensorial, que é o cerne do trabalho de Strasberg, o que ele desenvolveu através dos anos em uma sequência de exercícios que é seguida ou alterada pelo professor atuante, de acordo com aquilo que ele observa no aluno. Infelizmente, esse trabalho precioso no que possibilita desenvolver em termos de concentração, capacidade de observação, consciência corporal, imaginação, foco e sensibilidade, tem sido ao longo dos anos diretamente associado à memória emocional, procedimento muito usado por Strasberg nos anos de Group Theatre e Actors Studio e que, ainda que seja parte dos exercícios do Método, só deveria ser usado em circunstâncias muito especiais e de forma diferente daquela usada então, como será discutido mais à frente. Para Strasberg, o grande desafio do ator nesse trabalho é a sua capacidade de focar na realidade imaginária.

Ao contrário da ideia convencional de que o ator só faz uma coisa de cada vez, ele precisa resolver uma série de problemas simultaneamente. Ele deve ter uma compreensão clara de onde está seu foco a cada momento, mais a ordem de importância de todos os outros objetos em que precisa trabalhar ao mesmo tempo. Tudo isso depende da capacidade do ator de controlar, dividir e ajustar sua concentração. O talento do ator funciona apenas na medida em que sua

45 During the relaxation exercises, the student will often encounter some emotion welling up from within himself which sometimes scares him and hinders his efforts to relax. The actor's first impulse is to try to stop the emotion from happening or being physicalized. This usually takes place automatically, since it is part of the social conditioning we all are subject to. We must try to permit this emotion to be expressed. This happens through a simple procedure: the actor makes an easily and evenly vibrated sound from his chest: “Ahhhhhhhhhhhhhhhh”. The emotion is allowed expression through this sound. But he must remember to continue the movements toward relaxation, otherwise the sound will be a relief and not a release, and the habit of interference and nonexpression will be strengthened rather than eliminated. If the above procedure does not release the emotional experience but hampers the relaxation, the actor should then make a sharp, fully committed, and explosive sound from the chest: “Háh!”. This allows the expression of this stronger emotion.

concentração é treinada. A concentração permite que ao ator focar na realidade imaginária exigida pela peça; portanto, a concentração é a chave para o que se considera imaginação. (STRASBERG, 1988, p.131, tradução nossa)⁴⁶

O propósito dos exercícios de memória sensorial é treinar o ator para criar e recriar objetos ou grupos de objetos através das sensações, estimulando reações reais e presentes nas circunstâncias imaginárias. Esse treinamento começa com os objetos que fazem parte da realidade cotidiana, de modo que o ator começará a desenvolver sua conexão com seus próprios sentidos manipulando os objetos reais e checando seus elementos sensoriais. Por exemplo, trabalhando o primeiro exercício da série, que é recriar a sua bebida matinal, o ator deverá observar o objeto, seu peso, textura, temperatura, cheiro, gosto e imagem. Ao recriar o objeto sensorialmente, ele vai checar cada um desses elementos e observar suas sensações em relação a cada um. Os sentidos não são igualmente desenvolvidos em todas as pessoas, logo, alguns reagirão fortemente ao cheiro, outros ao paladar e assim por diante, tendo mais ou menos dificuldade com este ou aquele. Esse trabalho desenvolve no ator uma imensa sensibilidade em relação ao que o cerca e amplia sua capacidade de observação e percepção. Tem origem no *Primeiro Estúdio*, especialmente no período de Vakhtangov, e era muito utilizado nas aulas de Maria Ouspenskaya no *American Laboratory Theatre*.

Seguindo-se a ordem convencional, os primeiros exercícios – *Bebida Matinal*, *Espelho*, *Sapatos e Meias*, *Três Tecidos ou Materiais* e *Roupa Íntima* – estão diretamente ligados ao cotidiano e têm como objetivo despertar o ator para o seu aparato sensorial. O primeiro exercício, *Bebida Matinal*, inclui todos os sentidos, mas foca em um só objeto. É fundamental observar que não se busca a mímica da ação e que qualquer preocupação em demonstrar o que se está fazendo é equivocada. O gesto de levantar a xícara e levar à boca, por exemplo, não deve buscar imitar o tempo da vida real e sim o tempo necessário para que o aluno perceba cada um dos sentidos em ação com detalhes, como o peso do objeto, o cheiro, o movimento do líquido, a temperatura etc.

Esse processo continua nos exercícios seguintes que focam mais detalhadamente em diferentes sentidos, como *Banho de Sol*, *Dor Aguda*, *Sabor Forte*, *Cheiro Forte* e *Visualização*. Observa-se, nessa segunda sequência, a introdução de um objeto de memória sensorial,

46 Contrary to the conventional understanding that the actor only performs one thing at a time, he must actually be concerned with a number of problems. He also must have a clear comprehension of where his major concern is at each moment, plus the order of significance of all the other objects that must be attended to at the same time.. All of this depends on the actor's ability to control, divide and adjust his concentration. The talent of the actor functions only to the extent that his concentration is trained. Concentration allows the actor to focus on the imaginary reality demanded by the play; therefore concentration is the key to what has been loosely thought of as imagination.

que não pode ser diretamente checado, a dor, e que, embora faça parte da realidade, não é necessariamente parte do cotidiano, obrigando o ator a se basear na memória da sensação e o modo como a dor afeta o comportamento de outras áreas do corpo. A partir do exercício do *Espelho* podem acontecer mudanças na sequência, que serão determinadas pelo que o professor observar no momento. Esse exercício que consiste em visualizar sua própria imagem em um espelho imaginário e, para os homens, fazer a barba e, para as mulheres, maquiagem (que não pode ser maquiagem de palco) e penteado, revela muito sobre o nível de subjetividade do aluno. Conforme observa Lee,

A lógica por detrás da escolha deste segundo exercício é que nos diz algo sobre o ator, para além de treinar os sentidos. Verificamos que algumas pessoas não têm sentido de si próprias. Algumas não são capazes de se ver ao espelho; outras respondem de forma muito subjetiva e reagem de forma invulgar à visão de si próprias. Este exercício dá-nos uma visão do indivíduo com que estamos a lidar e permite-nos variar a sequência dos exercícios em conformidade. Um ator subjetivo não é encorajado a uma maior subjetividade; por outro lado, o ator que tem dificuldade em contactar consigo próprio pode ser estimulado a uma maior consciência da sua própria presença. (STRASBERG, 1988, p.134, tradução nossa)⁴⁷

Este é um claro exemplo de uma das características fundamentais do *Método Strasberg*, a individualização do processo. A primeira grande preocupação de Stanislavski, o trabalho do ator sobre si mesmo, está constantemente presente no treinamento e exige do professor uma observação cuidadosa de cada aluno no processo de orientar esse trabalho, que irá da sequência dos exercícios às recomendações de cenas para apresentação em aula. Todos os exercícios aqui têm como objetivo desenvolver e apurar a consciência de si mesmo, a capacidade de observação e a concentração. O trabalho de memória sensorial segue a linha dos círculos de atenção de Stanislavski, promovendo e intensificando a relação do ator com tudo que o cerca.

Em seguida, vem o trabalho com *Objetos Pessoais*, que vai focar primeiro em objetos que estejam acessíveis ao ator e possam ser checados, permitindo-se, então, um momento em que o ator já possua maior controle sobre seu instrumento; o trabalho com objetos do passado ou que não podemos testar porque não estão à mão. Importante observar que o objeto em si

47 The logic behind choosing this as the second exercise is that it tells us something about the actor in addition to training the senses. We find that some people have no sense of themselves. Some are not able to see themselves in the mirror; others respond very subjectively and react in unusual ways to the sight of themselves. This exercise gives us insight into the individual that we are dealing with and permits us to vary the sequence of the exercises accordingly. A subjective actor is not encouraged into further subjectivity; on the other hand, the actor who has difficulty in making contact with himself can be stimulated into a greater awareness of his own presence.

deve ser trabalhado como qualquer outro, mas o fato de que temos uma conexão especial, seja porque for, fortalece e facilita a conexão sensorial, segundo Strasberg. Em todo esse processo, é fundamental a conexão com as áreas do corpo e sua relação com os objetos criados, exercitando contínuas checagens do relaxamento e expressando através dos sons específicos, qualquer possível reação emocional ao trabalho dos sentidos. Se e quando elas acontecem, é fundamental voltar ao relaxamento, ainda que isso signifique abandonar a sensação que com o treino pode ser resgatada sem problema. Até esse ponto da sequência de exercícios, o aluno não deverá repetir nenhum deles, prosseguindo na sequência ou nas alterações determinadas pelo professor de uma aula para a seguinte.

O exercício seguinte é central no processo e muitas vezes os alunos permanecerão nele por muito tempo, variando a sensação ou usando a mesma de acordo com a orientação do professor. Esse exercício chama-se *Overall*, que traduzido literalmente seria *Sobre Tudo*. Não tendo encontrado uma solução adequada em português mantivemos a nomenclatura em inglês. Exemplos de *Overall* são: *Chuveiro*, *Banheira*, *Sauna*, *Sauna a Vapor*, *Chuva*, *Frio*, *Calor* e assim por diante. Ao contrário do que o nome indica, a sensação deve ser trabalhada em cada área do corpo e, nos casos em que seja esta a realidade, sobrepor-se à criação da sensação de nudez. É importante frisar que o *Chuveiro*, por exemplo, não é um banho e sim uma busca específica da memória da sensação da água em cada parte do corpo. Do mesmo modo, *Chuva* não seria um passeio na chuva, mas sim o foco nas diferentes sensações de chuva na pele, na roupa, e da roupa molhada. Não se deve permitir ao ator criar uma história ou situação para o trabalho, sendo este totalmente dirigido para conscientizar e afiar o controle do ator sobre si mesmo, sobre o seu instrumento. O exercício do *Chuveiro* é riquíssimo, trazendo o grande valor agregado de revelar bloqueios físicos em diferentes áreas do corpo e possibilitando ao ator, através do relaxamento, trabalhar sobre essas áreas específicas de tensão.

As *Atividades Cotidianas* são tarefas tais como lavar a louça, escovar os dentes, varrer a casa e são trabalhadas observando-se cuidadosamente a atividade com objetos reais e trabalhando cada detalhe ao reproduzir a ação sensorialmente. A ênfase está nessa relação com as sensações e não na mímica da ação.

A partir desse ponto trabalha-se com múltiplos objetos sensoriais, começando normalmente com *Overalls*, combinados com *Objeto Pessoal* ou *Atividade Cotidiana*. Nesse ponto também se introduz outras possibilidades sonoras, além das que já explicamos. Strasberg começa com canções que devem ser trabalhadas sem preocupação com a melodia, permitindo-se o ator expressar através do canto o que ele está sentindo. Em seguida, passa-se ao trabalho com um texto, mas da mesma forma, desconectada do sentido e da intenção, das vírgulas e pontos. Interessante observar que nos anos de trabalho com o método no Brasil, sempre preferi inverter, trabalhando primeiro com o texto devido à enorme dificuldade que os alunos tinham

em não permitir que a preocupação com a melodia interferisse na expressividade. Também no exercício de *Canto e Dança (Song and Dance)*, um dos mais interessantes do método e do qual falarei mais adiante, a dificuldade maior estava sempre na questão da música.

Como é fácil imaginar, as possibilidades de combinações são inúmeras e trabalha-se com elas por algum tempo, treinando esse malabarismo sensorial, que é um excelente exercício de concentração e observação. Como o treinamento é individual, a trajetória de cada ator em seu desenvolvimento é diferente.

O exercício seguinte, se nos ativermos à cronologia estabelecida, seria o *Momento de Solidão*. Em seu livro *Um Sonho de Paixão*, ele reivindica a invenção desse exercício, mas ele é oriundo do *Primeiro Estúdio* do período liderado por Vakhtangov, segundo Mel Gordon (GORDON, 1987), embora Strasberg tenha desenvolvido o processo de trabalho e a definição. Ele explica que “o Momento de Solidão não se caracteriza pela natureza do que acontece, mas pelo sentido de privacidade específico que ele possui para o ator que o expressa” (STRASBERG, 1988, p.144). Ou seja, digamos que uma pessoa goste de cantar quando está só. Se a chegada de outra pessoa interrompe ou muda a natureza do momento ‘cantar’ para ela, então isso é um Momento de Solidão. Na execução desse exercício não se procura recriar o comportamento e sim as circunstâncias que levam a ele. Estas começam pela recriação sensorial do lugar onde o comportamento habitualmente se dá e do que nos induz a ele, por exemplo, questionamentos, dúvidas ou dificuldades pessoais, autorreflexão, conflitos com outra pessoa, enfim, o que provoca ou abre a porta para esse comportamento surgir. Nesse caso, já se acrescentariam os objetos sensoriais necessários, tais como o som de uma voz, um texto que se tenta decorar, uma foto etc. Esse processo exige do aluno um grande trabalho de auto observação, de conscientização de si mesmo. Se há música ou objetos envolvidos no trabalho, pode-se permitir ao ator usar alguns objetos reais no começo. É preciso cuidado com a música, porque fones de ouvido produzem um isolamento acústico que pode servir de bengala ao ator na busca da sensação de privacidade. Mas, ao prosseguir com o exercício, o ideal é eliminar todos os objetos reais. Quando o ator sente dificuldades, deve sempre voltar ao lugar e aos objetos escolhidos, e concentrar-se neles.

O *Momento de Solidão* poderá mais adiante ser usado em combinações, sendo que deve sempre ser criado primeiro, e deve-se sempre voltar a ele e abandonar quaisquer outros objetos sensoriais se a concentração falhar.

O exercício seguinte é um dos poucos exercícios do *Método* que não trabalham com memória sensorial. Foi desenvolvido como um exercício de caracterização, mas é fundamental no processo de autoconhecimento do ator, pois o obriga a lidar com a sua própria fisicalidade, com seus limites e possibilidades. Trata-se do *Exercício do Animal*, assim descrito por Lee em seu livro:

O ator observa um animal em particular (não qualquer cachorro, por exemplo e sim um cachorro específico) para descobrir e registrar exatamente como o animal se move. Ele então tenta de modo objetivo imitar estes movimentos. Ele logo percebe que a imitação exige um tipo de energia, em várias partes do corpo, totalmente diferente da que ele possui. O ser humano pode mover áreas que o animal não pode e vice versa. Primeiro o ator toma nota das diferenças puramente físicas, entre ele e o animal, e depois ele trabalha para criar estas diferenças, controlando sua energia física. Assim, o ator pratica a observação objetiva e vai controlando, definindo e comandando seu corpo para fazer o que o animal faz. (STRASBERG, 1988, p.148)

É fundamental, neste exercício, dar tempo ao aluno. O animal começa a ser trabalhado em uma posição de total relaxamento, deitado. A partir dessa posição, o ator vai descobrir como funciona a estrutura ósseo-muscular do animal e, como ele, a usa para colocar-se em movimento (como ele levanta a cabeça, por exemplo, que músculos entram em ação) e como a sua própria estrutura pode ou não imitar isso. Pode durar muitas aulas e não deve ser apressado, pois, colocar o animal em movimento sem esse processo, pode levar a uma mímica distorcida. O ator deve sempre estar consciente da diferença entre os seus limites físicos e os do animal. Aos poucos, vai-se movimentando o animal, permitindo que ele reaja a alguns estímulos sempre observando o uso da energia. O som produzido pelo animal será introduzido em algum ponto antes da última etapa do exercício, que é levantar o animal.

Essa etapa consiste em combinar características trazidas do animal com as humanas, como parte da criação de um personagem, usando inclusive as características sonoras do animal.

Considero o exercício muito importante pela riqueza do processo em termos de consciência corporal, forçando o foco de forma objetiva sobre o corpo. Sendo o Método centrado na memória sensorial é necessário, ao trabalhar com ele, investir nos aspectos que mobilizam o corpo a agir e não apenas sentir.

O exercício de que falaremos a seguir é o já mencionado *Canto e Dança*, este, sim, desenvolvido por Strasberg. O exercício, diferentemente dos demais, exige a participação de um grupo, normalmente todos os alunos em sala, embora seja executado por um só ator. Foi criado originalmente por Strasberg para cantores e bailarinos que, em função da natureza de seu trabalho, estão presos a determinados ritmos e padrões de movimento. O exercício acabou por se dividir em 3 etapas. Na primeira, pede-se ao ator para fazer algo muito simples: ficar parado, imóvel, de pé, em frente ao público, olhando as pessoas de forma relaxada. Não fazer nada, só olhar. Na segunda, ele deve prosseguir na mesma postura, o mais relaxado possível, e começar a cantar. A música escolhida para começar é sempre o *Parabéns para você*. Essa escolha se deve

ao fato de ser algo que todos conhecem letra e música e pode ser mudada mais tarde. O ator deve emitir uma sílaba de cada vez na nota certa e estender a sílaba, deixando a nota vibrar até o fim, ou seja, até que termine o ar que a sustenta. Seria algo como “Paaaaaaaaaaaaa”, respiração, “raaaaaaaaaaaaaa”, respiração “beeeeeeeeeeeeeeeeeens”, e assim por diante. Cada sílaba deve alongar-se e morrer gradualmente, sem preocupação com a próxima ou com a melodia. Enquanto canta, o aluno deverá continuar a olhar pausadamente nos olhos de cada pessoa na audiência e manter o relaxamento corporal. Na terceira etapa, entra o movimento, que deve envolver o torso. O ator executa um movimento e deve repeti-lo, criando um ritmo. A um comando do professor, ele deverá mudar o movimento e o ritmo. Após algumas mudanças, em que o professor deve certificar-se de que o aluno está efetivamente mudando ambos os elementos, pede-se ao aluno que comece a usar o som. A mesma música, o *Parabéns*, será usada e agora as sílabas, ainda separadas, devem ser rápidas e explosivas, criando ritmos que irão variando, mas que devem permanecer independentes do ritmo corporal. Os comandos de mudança prosseguem, sempre em relação ao movimento corporal, sendo o objetivo do aluno manter a independência entre os ritmos, executando as mudanças com a maior rapidez e precisão possíveis.

O exercício trabalha diretamente contra o domínio do hábito, obrigando o ator a romper com seus padrões de comportamento, posturas defensivas e, no caso de cantores e bailarinos, com os padrões absorvidos e incorporados no processo de aprendizado técnico do canto e da dança. As duas primeiras etapas são, na minha experiência, mais úteis e interessantes, revelando ao professor e, mais importante, ao próprio ator, seus vícios de postura, atitudes defensivas e desconexão com o corpo, como quando surgem movimentos totalmente inconscientes e involuntários, crises de riso, choro etc. A terceira etapa, embora possa produzir resultados ricos nas mesmas áreas, especialmente em bailarinos e atletas, deve ser usada com cuidado, pois a repetição excessiva pode facilmente levar, especialmente nesses mesmos atletas e bailarinos, à busca de um brilhantismo técnico no aspecto da desconexão de ritmos, produzindo um fortalecimento de padrões de controle ao invés do rompimento desejado.

O exercício final na sequência é a *Memória Emocional*, objeto de inúmeras controvérsias e, para Strasberg, a joia da coroa em seu *Método*, como ele deixa claro em seu livro. O procedimento começa com o exercício de relaxamento, que será trabalhado todo o tempo. Simultaneamente, o ator deverá resgatar um momento previamente escolhido por ele no qual teve uma forte reação emocional e começar a procurar os elementos sensoriais ligados a esse momento. É importante enfatizar que em nenhum momento o ator compartilha os fatos, a história em si do que aconteceu. O professor começa uma série de perguntas para orientar o aluno nesse sentido. Quando se pergunta o que ele ouve, a resposta pode ser ‘a voz de minha mãe gritando’, por exemplo, mas isso não nos diz o que ele ouve exatamente. A resposta deve ser algo como ‘uma voz feminina, aguda, com volume alto’ etc. O exercício prossegue: o que

você vê, o que você toca (ou toca em você), como a roupa, o que você cheira, que sabor percebe, enquanto o ator prossegue mentalmente em direção ao momento em que a emoção se manifestou no passado. Quando isso acontece e a emoção surge, o ator deve usar os mesmos sons alongados ou explosivos usados em todo o trabalho de relaxamento e memória sensorial para expressar o que está acontecendo com ele. Em uma etapa seguinte, ele usará um texto ou canção.

A ideia aqui, claramente oriunda do trabalho de Boleslavski, é que ao longo do tempo o uso de um ou dois dos elementos sensoriais existentes nesse momento resgatado possa liberar a mesma emoção, tornando o exercício útil para o trabalho de cena.

Em todo o tempo em que estudei diretamente com Strasberg, por dois anos, nunca vi o exercício realizado em sala de aula. Às vezes era feito em sessões especiais, como uma demonstração. E nas sessões de crítica de cena, nunca o ouvi perguntar a um ator o que ele estava sentindo. Quando trabalhei, por exemplo, uma cena em que dois jovens passavam suas últimas horas juntos antes do rapaz embarcar para a guerra, ele me perguntou o que eu queria e eu disse que queria me agarrar a ele, impedi-lo de ir. E ele me disse que fizesse isso, que colocasse isso em cena. Em uma cena de *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Tennessee Williams, a personagem troca de roupa e conversa com o marido deitado, reclamando dos sobrinhos que sujaram seu vestido. A atriz criara toda a relação com a janela e as crianças lá fora. Lee pergunta o que o personagem deseja. Ela responde que o personagem quer, acima de tudo, engravidar, mas o marido a rejeita. Ele, então, diz a ela que coloque isso em suas ações, esqueça a janela e seduza o marido para conquistar seu objetivo. Ambos os exemplos indicam claramente a importância dada por Strasberg à ação.

O uso da *Memória Emocional* foi muito mais intenso no *Actors Studio*, em um formato focado em atores experientes que desejavam aprimorar seu trabalho, rompendo bloqueios e explorando possibilidades. A importância dada por Strasberg ao exercício é certamente enorme, e acredito que isso tem diversas origens, começando pelos inquestionáveis resultados obtidos por ele com o trabalho nos primeiros tempos do *Group Theatre*. Nos anos 1950/60, acredito que grande parte do sucesso desse processo se deve ao grande número de atores do *Studio* que trabalhavam principalmente com cinema. No processo de filmagem, com a decupagem das cenas e todas as limitações técnicas que constroem o ator no set e em relação à câmera, o trabalho com memória emocional pode ser um recurso útil, e o mesmo vale, na minha experiência, para a televisão.

E, finalmente, acredito em um aspecto pessoal, um fascínio de Strasberg pela emoção, talvez oriundo de suas próprias dificuldades de expressão. Na prática, a maior objeção que encontrei quanto a esse trabalho está na questão fundamental da presença e troca. Ou o ator está

aqui e agora, contracenando com o outro e com a plateia, ou está sentindo o cheiro das velas no velório de seu pai. Ainda no tempo de *Group Theatre*, atores se queixavam da dificuldade em contracenar com colegas que se fechavam em um mundo imaginário (SMITH, 1990, p. 67). Tal desconexão vai desviar o ator da linha de ações traçada e dar origem à famosa imprecisão física e vocal dos atores do *Studio*.

O conjunto desses exercícios revela uma profunda conexão com o *Sistema*, não apenas no uso de exercícios e processos, mas na questão essencial do trabalho do ator sobre si mesmo. A consciência corporal, o controle da energia, o aguçamento da percepção sensorial e o desenvolvimento da concentração são trabalhados e desenvolvidos no ator de modo a se tornarem orgânicos. Esse processo exige tempo e dedicação, não pode ser acelerado, sob pena de ser distorcido.

O uso do *Método* como processo de preparação de atores não treinados nele, com um objetivo mais imediato, como um teste ou mesmo dificuldades em uma cena ou em um personagem em um trabalho profissional, é muito divulgado, tanto no Brasil, em função da televisão, como no cinema, no americano em particular. O chamado *coaching* pode ser muito eficaz, mas é fundamental separá-lo do aprendizado. Um *coach* busca resolver questões imediatas, obter um resultado. Assim, não procura resolver os problemas do ator, mesmo aqueles que possam estar gerando as dificuldades, atacando diretamente o problema de forma pragmática. Como dizer a um ator que move constantemente as pernas ao falar, que pare de fazê-lo. Vai-se obter um progresso, um resultado, naquele momento. Mas ele aprendeu a ficar parado, não a controlar a energia, e se não prosseguir trabalhando sobre seu instrumento, a tensão vai surgir em alguma outra forma ou até voltar sob a mesma forma em outra situação.

Esse tipo de preparação funciona bem melhor para a câmera, na qual, uma vez obtido um resultado, ele não precisa ser repetido. E é também o tipo de processo em que se usa, creio que em excesso e mal, a memória emocional em função da rapidez com que produz resultados muito óbvios.

A segunda parte das aulas se dedica principalmente ao trabalho com cenas escolhidas. O uso de textos e cenas, tal como desenvolvido por Strasberg, tem como ponto primordial a ideia de que, em uma situação de aprendizado, a cena é apenas um veículo para treinar o ator, revelar seus obstáculos pessoais de expressão. Para Strasberg, cabe ao professor ajudar o ator a identificar essas dificuldades e encontrar o material para enfrentá-las. Por essa razão, toda e qualquer cena apresentada é vista como um trabalho em andamento e não como uma apresentação finalizada, enfatizando-se a proibição de aplauso em sala de aula e, no Instituto, de convidados nas aulas.

O uso de texto no Instituto é sempre decidido em conjunto com o professor, mas há

uma lista de cenas indicadas, dividida em *Simples* e *Avançada*. Na primeira dessas listas, especificamente direcionada aos iniciantes, há uma relação de questões ao texto que orientam a forma de analisar e levantar a cena, que reproduzo abaixo, em sua tradução para o português⁴⁸.

O QUE É UMA CENA “SIMPLES”?⁴⁹

1. TEM UMA LINHA CLARA DE COMPORTAMENTO FÍSICO

i.e. acordar pela manhã, lavar o rosto, tomar banho, fazer a barba ou maquiagem, preparar o café da manhã, se vestir, sair para trabalhar – ou tomar um copo de leite quente, tomar banho, tirar a roupa, ler, preparar-se para dormir.

2. NÃO EXIGE UMA REAÇÃO INTENSA OU POSSUI UM CONTEÚDO EMOCIONAL ALTO

i.e. alguém acaba de morrer ou você está pensando em se matar ou passando por uma crise mental/emocional etc.

3. NÃO EXIGE CARACTERIZAÇÃO PESADA

i. e. uma pessoa idosa, um sotaque ou tipo peculiares – por exemplo, Lenny em *De Ratos e Homens* ou Blanche em *Um Bonde Chamado Desejo*.

4. RESPONDA ÀS SEGUINTE PERGUNTAS:

A. O que você estaria fazendo se a cena não acontecesse? (tarefa)

B. O que torna este momento diferente de qualquer outro momento em que você estivesse fazendo a mesma tarefa/ação?

C. Que objeto sensorial (ou objetos) precisa ser criado?

D. O que você quer nesta cena? Do que você precisa?

E. O que precisa ser preparado, resolvido, para que a cena possa ser criada? i.e. caracterização etc.

F. Quem é você e qual a sua relação com os outros na cena ou peça?

O que você está fazendo aqui – o que você quer?

48 O texto original constitui o Anexo II desta dissertação.

49 Primeiro coloco a tradução feita por mim, seguida do original em inglês.

Em que lugar isto se passa?

Quando está se passando – hora do dia, época?

Porque isto está acontecendo – (porque) você está fazendo o que está fazendo?

O que aconteceu antes da cena?

Há quanto tempo você está aqui?

Que ajustes (se há algum) você precisa fazer para agir como o personagem?

1. A linha clara de comportamento se refere à linha de ação e à atividade. Como se verá nas perguntas ao texto, o objetivo é central. Nesse caso, a presença de atividade é importante. A execução de uma ação simples, como varrer, oferece ao ator um foco que ajuda a romper com a pressão de estar em cena, de estar sendo observado. A execução dessa ação sofrerá com a ação da cena. Como no caso da cena de fofoca entre duas criadas da casa em que se passa a trama mencionada na apresentação, se uma delas estiver lavando louça, por exemplo, o ritmo do que ela faz pode ser alterado por algo que a outra diz que causa surpresa ou indignação, ou ainda por ouvir a porta da rua fechar e ver que está atrasada, pois o patrão já chegou, e assim por diante.

2. O segundo requisito deixa claro o objetivo de trabalhar a recriação de realidades simples, concentrando-se na relação com espaço, objetos, ações. Cenas de alto conteúdo emocional, em que alguém recebe uma notícia de morte, está prestes a se matar, é abandonado pelo amante, enfim, situações extremas, devem ser evitadas no começo.

3. O terceiro requisito, referente às caracterizações, também revela a preocupação em começar por aquilo que está mais próximo, ou seja, um papel no qual o ator não precise criar ajustes físicos complexos que interfiram na criação da realidade básica. Isso não impede que o professor, em razão de dificuldades observadas por ele em um aluno, sugira a ele algum papel ou cena específica que fuja dessas regras com o objetivo de trabalhar essas questões.

4. O requisito seguinte consiste em uma série de perguntas ao texto que se aplicam também às cenas avançadas, embora isso não esteja claro no original. Os anexos aqui reproduzidos são fiéis aos originais, que, como se pode ver, eram um pouco ambíguos, até contraditórios, como nas referências à caracterização. A enumeração das perguntas, com oito delas sob uma mesma letra, tampouco tem explicação. Mas as perguntas são importantes e muito úteis.

A. O que você estaria fazendo se a cena não acontecesse? (tarefa)

B. O que torna este momento diferente de qualquer outro momento em que você estivesse fazendo a mesma tarefa/ação?

C. Que objeto sensorial (ou objetos) precisa ser criado?

D. O que você quer nesta cena? Do que você precisa?

E. O que precisa ser preparado, resolvido, para que a cena possa ser criada? i.e. caracterização etc.

F. Quem é você e qual a sua relação com os outros na cena ou peça?

O que você está fazendo aqui – o que você quer? (G)⁵⁰

Em que lugar isto se passa? (H)

Quando está se passando – hora do dia, época? (I)

Porque isto está acontecendo – (porque) você está fazendo o que está fazendo? (J)

O que aconteceu antes da cena? (K)

Há quanto tempo você está aqui? (L)

Que ajustes (se há algum) você precisa fazer para agir como o personagem? (M)

⁵⁰ Estas letras não existem no original, estando todas as perguntas seguintes sob a letra F. Uso-as para facilitar as referências a elas.

O conjunto das respostas vai gerar um amplo quadro das circunstâncias dadas relativas ao que acontece na cena e dos elementos básicos da realidade a ser recriada, obrigando o aluno a analisar o texto com cuidado e elaborar respostas claras com as quais possa trabalhar.

Considero as duas primeiras perguntas muito interessantes por obrigarem a uma linha de raciocínio diferente, em que se valoriza a realidade básica não dramática que será alterada pelo conflito quando este acontecer.

Tomemos, por exemplo, uma cena da peça *A Escada*, de Jorge Andrade, abaixo:

Apartamento 3 - Lourdes e Zilda

Zilda levanta-se, abre a porta de saída e encosta-se no batente

LOURDES - Zilda, ou você lê ou não lê. Ou senta, ou sai daqui. Assim me atrapalha.

ZILDA – Os incomodados que se retirem.

LOURDES – Estou trabalhando.

ZILDA – Domingo não é dia de trabalho.

LOURDES – Pra mim é.

ZILDA – Saia um pouco, vai ver gente.

LOURDES – Ver gente pra que? Basta você, que vejo todos os dias.

ZILDA – Por isso mesmo. Ficaria louca se tivesse de ver só você.

LOURDES – E quem disse que eu não fico também?

ZILDA – Sabe? Você está precisando, mesmo, é de homem.

LOURDES – Vou mandar a família escolher um pra mim.

ZILDA – Escolha você mesma. Faça tricô pra filho seu. Não importa de quem: italiano, japonês ou mulato!

LOURDES – Zilda!

ZILDA – Não vá me enganar que não gosta de homem.

LOURDES – O que você acha?

ZILDA – Se gosta não dá a menor demonstração.

LOURDES - E você?

ZILDA – Gosto de Deus, sobretudo, e em primeiro lugar, porque o Omar existe! Quando ele me beija ou acaricia...é que compreendo por que existe tanta gente no mundo...e me dá vontade de pôr mais gente ainda.

LOURDES – Você me cansa.

ZILDA – Você não tem é coragem.

LOURDES – É preciso?

ZILDA – Tenho pena de você. Lá fora a vida continua, tudo evolui, o homem chega à lua e você aqui, sentada, com certeza pensando em alguém que seja digno de você. Qualquer casamento é bom, nem que seja pra desmanchar depois.

LOURDES – Você não sabe de nada.

ZILDA – Sei sim. Só porque permitiu que tio Francisco desmanchasse seu casamento, fica escondida nesta sala, como um cacto, jogando espinho pra todo lado.

LOURDES – E você? Adiantou não permitir?

ZILDA – Quem disse que permiti?

LOURDES – Há muitos dias que Omar desapareceu.

ZILDA – Ele vai voltar, não tenha dúvida. Não aceito como você.

LOURDES – Não se trata de aceitar.

ZILDA – Quer saber de uma coisa? Se Omar não voltar, saio à rua e me entrego ao primeiro que passar.

LOURDES – É exatamente o que não quis fazer: entregar-me ao primeiro.

ZILDA (*retesada*) – Só vivem pensando em pureza de sangue, tradição! São as verdadeiras personagens da estória de tio Vicente.

LOURDES – Que estória?

ZILDA – Que pretende escrever sobre as confrarias.

LOURDES – Que confrarias?

ZILDA – Onde é que você vive? No mundo da lua? Tio Vicente não falou em outra coisa durante meses.

LOURDES (*irritada*) – Ele quer escrever sobre tanta coisa! Até sobre Marta, essa vizinha fuxiqueira que não dá uma folga. Mas até agora...

ZILDA – É a estória daquela mulher que carregou o filho morto de igreja em igreja e nenhuma quis aceitar no cemitério.

LOURDES – Só mesmo tio Vicente pensa numa estória dessa!

ZILDA – Pensa não...vive. O que restou da confraria mais intolerante, mora neste prédio... ainda expulsando gente por infâmia de mulato, ou de italiano. “Italianinho de brinco na orelha”, lembra-se? Se Omar não voltar deito com o primeiro que encontrar, e quero jogar na cara da família toda. Era preferível fazer isto, do que ficar aqui...como virgem intocável. Joana D’Arc, defensora da tradição.

LOURDES – Não sou Joana D’Arc, mas também não sou prostituta.

ZILDA - Este é o seu mal. Não tem coragem de ser nada.

LOURDES – Onde aprendeu tudo isto?

ZILDA – Por aí (*pausa*). Mamãe, onde esta?

LOURDES – Estou cansada de dizer que foi ao Instituto.

ZILDA – Será que não percebem que quanto mais demoram mais sofrem?

Zilda entra no quarto.

Este é um excelente modelo de Cena simples. Nela, duas irmãs têm uma discussão. Uma delas está fazendo tricô na sala do apartamento em que moram com a mãe e a outra, agitada, vigia a entrada do prédio através da porta entreaberta a espera de algo. Essas são as suas ações: uma quer trabalhar e a outra espera algo. Essa seria a resposta à primeira pergunta. Mas a segunda pergunta indica algo diferente, ou seja, o personagem Lourdes responderia que o que torna o momento diferente, já que ela se senta ali para trabalhar todos os dias, é a presença de Zilda e sua agitação. Já Zilda pode dizer que o que torna essa espera diferente das outras é a briga que teve com o namorado a quem espera. Mas também pode dizer que, se não estivesse esperando Omar por causa da briga, estaria na rua passeando, provavelmente com ele. Ambas as respostas abrem possibilidades. Mas a segunda traz implícito o objetivo de sair do apartamento, de fugir da família.

A pergunta seguinte, que se refere ao objeto sensorial, pode trazer uma grande variedade de respostas, dependendo do quanto se deseja trabalhar nesse sentido. Se formos seguir uma linha mais ortodoxa, a atriz que faz Zilda poderia personificar o namorado a quem espera, ou seja, substituir o personagem por alguém de sua vida pessoal, usando os elementos sensoriais ligados à essa pessoa, tais como voz, cheiro, tato e imagem. A que faz Lourdes poderia fazer o

mesmo com o noivo que perdeu. Zilda se sente sufocada e a atriz pode escolher trabalhar um elemento sensorial que desperte essa sensação. A exploração do universo sensorial de uma cena tem muitas possibilidades, desde o uso contínuo do exercício de Justificar através da recriação de objetos sensoriais para diferentes momentos ou relações, até a descoberta das alterações produzidas no comportamento por elementos básicos, como, por exemplo, muito frio ou muito calor. A relação com objetos reais, tais como o tricô ou a leitura que Zilda tenta fazer, deve ser trabalhada primeiro com objetos imaginários ainda que depois se passe para os reais. Esse processo enriquece tremendamente a relação com objetos em cena, ampliando a percepção.

A pergunta D se refere diretamente a objetivo e ação, e será importante quando se for dividir o texto em unidades. A E se refere à caracterização, sendo que aqui o que se busca é encontrar e trabalhar com as qualidades de movimento do personagem em diferentes momentos e diferenças importantes entre o ator e o que deseja criar. No caso da cena citada, por exemplo, Lourdes é uma jovem precocemente envelhecida, sempre curvada sobre algum trabalho manual. A atriz deve encontrar o ritmo e postura da personagem, o que também pode ser procurado sensorialmente através de um trabalho com fadiga ou febre. Mas o trabalho com a sensação não pode impedir a precisão de movimentos, sendo o trabalho dessa questão um pouco falho no Instituto. Lee não nega a importância do treinamento físico, do entendimento do movimento e suas qualidades, sendo grande admirador de Meierhold e principalmente de Vakhtangov, em cujo trabalho ele enxerga a união entre a vivência e a fisicalidade. E, certamente, a experiência com Helen Tamiris no *Group Theatre* e a direção de uma peça como *Homens de Branco*, entre outros exemplos, revelam sua admiração pela precisão técnica e disponibilidade física. Mas no Instituto as aulas ligadas ao trabalho corporal eram dança, ministradas por professores de Jazz e Stage Fighting que é o treinamento relativo a quedas, socos, tapas e similares em cena. O professor era um dublê profissional. E a terceira e mais apropriada, me parece, ao treinamento do ator, nos quesitos de consciência corporal, domínio do movimento e destreza, era Tai Chi, com excelentes professores.

As três questões seguintes, F, G e H, tratam diretamente das circunstâncias dadas em termos práticos, situando no tempo e no espaço, ou seja, que é Domingo, fim da tarde, na Primavera, no Brasil, em São Paulo, na Capital, no apartamento de Maria Clara, na sala de visitas e assim por diante. J, K e L seguem estabelecendo as circunstâncias dadas agora de maneira mais subjetiva e individual. Note-se que algumas dessas perguntas devem ser respondidas em acordo com o parceiro de cena e outras não, estando ligadas ao ponto de vista do personagem. A resposta à última pergunta é igual à da pergunta E, referindo-se aos elementos de caracterização física. Esse seria o processo de leitura e análise da cena antes do primeiro ensaio, em conjunto com a divisão da cena em unidades. Com base nesse trabalho, passam-se às improvisações centradas no conflito e nas circunstâncias dadas e aos poucos vai-se trabalhando com o texto,

que deve ser decorado da forma mais neutra possível, escrevendo-se todo ele sem pontuação ou maiúsculas. Todo esse processo não é trabalhado em sala de aula, sendo a primeira apresentação de uma cena em geral já com o texto semi-decorado e o uso de um Ponto, se necessário. O professor pode pedir para ver algum tipo de improvisação sobre a cena antes disto ou mesmo depois, dependendo do que esteja tentando resolver. Os alunos também podem pedir para mostrar improvisações antes de decorar, caso sintam que não estão conseguindo progredir. O uso de improvisação é ensinado em sala de aula em diversos tipos de exercício.

Ao final da apresentação de uma cena, o professor conversa com os atores e pergunta o que eles se propuseram a fazer. A razão disso é tentar direcionar a crítica não para concepção da cena, a forma como os atores interpretaram o que acontece, mas sim para o quanto eles conseguiram fazer aquilo que se propuseram a fazer. O que se deseja aprimorar é o entendimento do ator sobre o que está fazendo em cena, sua tensão, foco de concentração e expressividade, ou seja, desenvolver o trabalho do ator sobre si mesmo, a primeira questão de Stanislavski. Outros elementos importantes das apresentações em aula são o uso do *speak out*, a verbalização não apenas do subtexto ativo do personagem, que é sempre exercitada, mas também do que se passa com o ator, suas dificuldades, obstáculos e reações emocionais inesperadas. O professor também trabalha com o ator durante a cena, interferindo seu no correr para conduzir e orientar o aluno no processo de criação. Isso muitas vezes implica em romper com a estrutura dramática da cena, texto ou lógica e usar o momento como material para resolver alguma questão específica, ajudando o aluno a romper e resolver barreiras e dificuldades.

As cenas serão apresentadas e reapresentadas até que o professor decida que não há mais nada a ser extraído em termos de aprendizado naquele momento com aquela cena. Isso não significa que a cena em si tenha sido criada de modo satisfatório. Com alunos mais experientes, vai-se aprofundando questões relativas à análise de cena e buscando mais e mais o aperfeiçoamento do trabalho de criação de personagem.

Ao longo do tempo, cada professor modifica o trabalho de acordo com suas tendências individuais, usando mais este ou aquele exercício, acrescentando sua própria visão na condução do trabalho de cena e das improvisações. Vale ressaltar que tudo aquilo que foi dito aqui sobre o trabalho no Instituto tem como base os anos em que estive na escola, que foram também os últimos anos de vida de Strasberg. Depois de sua morte, a escola cresceu e se modificou, ampliando seu currículo e transformando-se em um curso de nível universitário, conduzido por seus filhos e sua viúva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central desta dissertação foi traçar a trajetória do pensamento e obra de Konstantin Stanislavski, o chamado *Sistema*, em sua propagação nos Estados Unidos, especificamente sua conexão com o trabalho denominado *Método* Strasberg, criado e ensinado por Lee Strasberg.

Partindo do estudo, no primeiro capítulo, da origem do *Sistema* através do trabalho realizado no *Primeiro Estúdio do Teatro Artístico de Moscou*, da descrição e análise dos elementos fundamentais sobre os quais Stanislavski desenvolveu sua pesquisa, tais como relaxamento e concentração e *naïveté*, e dos exercícios elaborados para o aprimoramento desses elementos no trabalho do ator, encontra-se uma filosofia de trabalho, uma forma de pensar a arte do ator que coloca o foco do treinamento na pessoa do ator, suas capacidades e necessidades. Os exercícios buscam desenvolver a consciência e o controle do corpo, a concentração, a relação com todo o universo sensorial dos atores, para encontrar processos, caminhos para o ator trabalhar sobre si próprio no treino do acesso, domínio, e no uso desses elementos.

Essa filosofia de ensino é a grande herança do *Primeiro Estúdio* e chegará aos Estados Unidos com os atores e professores Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya, oriundos do *Teatro Artístico de Moscou* e membros fundadores do *Primeiro Estúdio*.

A primeira etapa da transmissão dessa herança é a fundação do *American Laboratory Theatre*, da qual se trata na segunda parte do texto, através de um estudo do material existente sobre as aulas dos dois professores e da estrutura do curso em si. Esse estudo revela, principalmente em relação a Boleslavski, uma ênfase no trabalho de memória emocional maior do que a encontrada no *Primeiro Estúdio*. Ouspenskaia trabalha mais intensamente com a memória sensorial, criação de realidade imaginária e o desenvolvimento individual do ator em aspectos como concentração e comunicação. Strasberg sempre se referiu a ambos como ‘meus professores’ e, como se vê na análise dos processos e exercícios usados por ele no *Group Theatre*, etapa seguinte desse processo de transmissão, o foco na capacidade do ator de criar e expressar segue a mesma linha. No treinamento conduzido no *Group Theatre* também é perceptível a influência de Vakhtangov e Meierhold sobre o trabalho de Strasberg, principalmente a partir do segundo ano de existência do grupo. A riqueza das experiências nas aulas do segundo verão coletivo do *Group Theatre* demonstra claramente a preocupação de Strasberg com outros elementos além da Memória Emocional. Os exercícios trabalham sobre a ruptura dos padrões convencionais, separando ação e palavra, modificando a palavra (*gromelô*) ou retirando-a

completamente, como na pantomima. Os exercícios também exploram a fisicalidade da cena, as possibilidades do uso de intenção e entonação em um mesmo texto, enfim, muitos recursos inspirados em Vakhtangov e Gordon Craig⁵¹, os quais Strasberg sempre admirou, e mostram a abrangência da visão de Strasberg sobre o teatro.

O conjunto do trabalho desenvolvido por Strasberg nos anos em que dirigiu o *Group Theatre* são a pedra fundamental do *Método*. A origem de exercícios como *o Animal*, *o Momento de Privacidade* e mesmo *Canto e Dança*, se encontra nesse período de treinamento que se volta para desenvolver a consciência e o controle do corpo e da voz, a concentração, a imaginação, a comunicação, enfim, os elementos herdados do *Sistema*. A preocupação central de Strasberg com relaxamento e memória sensorial e emocional, na primeira temporada, é seguida por uma grande ênfase nos aspectos psicofísicos do treinamento durante o segundo verão coletivo do Grupo, indicando uma possível reação do professor e diretor às severas críticas recebidas por ocasião da estreia da primeira peça do grupo em relação a questões conectadas com a disponibilidade corporal e vocal, com o uso do instrumento por inteiro como meio de expressão. No entanto, o apego de Strasberg ao trabalho de memória emocional continuará a prevalecer e se tornará motivo de grandes conflitos no futuro.

Na trajetória do pensamento de Stanislavski no teatro americano, o *Group Theatre* é o espaço onde se dá a segunda etapa desse processo de antropofagia cultural, a digestão e absorção do que foi ingerido.

É nesse momento que começa a se formar uma história, uma tradição americana de Stanislavski. Tão forte é essa apropriação que, até hoje, Stanislavski, na memória coletiva, está associado ao *Group Theatre*, ao *Método*, ao *Actors Studio* e a Lee Strasberg. No entanto, houve outros professores oriundos do *Teatro de Arte de Moscou* e que desenvolveram trabalhos importantes nos Estados Unidos, tais como, entre outros, Vera Soloviova e Andrius Jilinski – ambos discípulos diretos de Stanislavski –, que são pouco conhecidos fora do meio acadêmico. Por outro lado, os diretores e professores originários do *Group Theatre*, que fizeram carreiras brilhantes e se tornaram famosos, são muitos. A posterior fundação do *Actors Studio* por alguns deles e a repercussão do trabalho ali conduzido por Strasberg na mídia, devido à celebridade de muitos dos alunos, também contribui para essa tradição.

A conexão com o *Sistema* não deveria, no entanto, obscurecer a maior contribuição do *GT* para o teatro americano, que é a criação de um método que, tendo óbvias e profundas conexões com o *Sistema* russo, é inteiramente americano. Sob esse ponto de vista, o grupo cumpriu as recomendações de Stanislavski sobre a autonomia na formação e na condução do

51 Gordon Craig, ator, diretor, cenógrafo, escritor e poeta inglês, defende uma visão revolucionária do teatro, exposta em seu livro *On the Art of the Theatre*, publicado pela primeira vez em 1911.

trabalho do grupo⁵². Esse método é tão amplo como o próprio sistema e abrange não só o trabalho de Strasberg, mas também o de todos os que participaram do processo de criação com ele, tais como Stella Adler, Sanford Meisner, Robert Lewis, entre outros.

Em seu livro *Stanislavski in Focus*, Sharon Marie Carnicke fala sobre o *lore*, uma palavra de múltiplas traduções, que em geral significa que não tem uma tradução exata. *Lore*, no caso, é o grande arquivo de tradição e conhecimento acumulado que todo professor de interpretação traz consigo e ao qual acrescenta sua parte para futuras gerações. É tudo aquilo que não pode ser passado em um livro ou mesmo gravado. Os atores que formaram o *Group Theatre*, muitos deles tendo passado pelo *American Laboratory Theatre*, carregam consigo um formidável *lore*, que incorpora todo o *lore* trazido do trabalho com Stanislavski, Sulerjitzki e Vakhtangov por Boleslavski e Ouspenskaya, de uma forma que não poderá jamais ser explicada ou ensinada em um livro. Se levarmos em conta que, nesse caso, somada à natural dificuldade de explicar literariamente o que se passa em uma sala de aula, está a questão do idioma, cresce a importância dessa tradição acumulada. Os dois professores falavam muito mal o inglês nos primeiros tempos e, segundo testemunhas, usavam mímica e outros recursos para se comunicar, demonstrando muitas vezes o que não conseguiam verbalizar. As questões de tradução e nuances no uso de palavras também formam um obstáculo à transmissão escrita.

É, portanto, a transmissão ativa, prática, desse *lore* acumulado, modificado pela forma de trabalhar de cada professor que é passada adiante. A força do Sistema está exatamente em sua amplitude, no fato de que os elementos questionados e trabalhados por Stanislavski estão sempre presentes, ainda que se enfatize mais este ou aquele.

No terceiro e último capítulo desta dissertação, analisa-se o trabalho de Lee Strasberg, rico e amplo no que possibilita ao ator desenvolver, mas que ficou, infelizmente, mais associado à memória emocional, dando-se a esta uma relevância excessiva se considerarmos sua importância no treinamento em si. O resultado é que muito desse treinamento foi rejeitado, em razão dessa associação. Principalmente a partir do surgimento da ideia de rupturas radicais, que jamais existiram no trabalho de Stanislavski, separando-se seu trabalho dos anos finais, intensamente voltado para o desenvolvimento do trabalho de ações físicas, do trabalho do *TAM* e do *Primeiro Estúdio*. O *Método* é classificado como uma herança do ‘primeiro Stanislavski’ baseado em experimentos que ele teria abandonado e ensinamentos de atores que não acompanharam sua suposta mudança e, portanto, anacrônico e irrelevante. Stanislavski sempre negou essa separação. Nos seus últimos anos, percebendo a interferência da censura soviética em seu trabalho, ele afirmou e reafirmou que seu novo método era um desenvolvimento do que viera antes. Maria Knebel, atriz e professora russa que trabalhou com Stanislavski em seus

52 Ver na p. 15 as palavras de Stanislavski

últimos anos, enfatizava o quanto o âmbito multidimensional (físico, espiritual e psicológico) do último trabalho de seu mentor era construído sobre a fundação de seus experimentos anteriores (CARNICKE, 2009, p.100-101). Sua insistência em afirmar que o mestre jamais havia abandonado ou renegado o seu trabalho anterior, e sim construído sobre ele, resultou em sua demissão do *TAM*, pouco depois da morte de Stanislavski, pois era uma negação da versão oficial imposta por Stalin, que declarava o *Método das Ações Físicas* como a herança final de Stanislavski e sua grande contribuição para a arte soviética.

Na descrição e análise da metodologia de ensino no *Instituto de Teatro Lee Strasberg*, fundado em 1969, encontra-se a riqueza e amplitude do *Método*, particularmente no trabalho dedicado à consciência corporal em relação a relaxamento e tensão, percepção sensorial e expressividade. Encontra-se aí, também, a grande falha no trabalho formal de Strasberg, que é, a meu ver, não como se pensa, a ausência do trabalho com a ação, mas sim uma recusa em estruturar esse trabalho de forma clara e estendê-lo ao treinamento corporal na forma de técnicas que investiguem o movimento, o gesto, a expressão corporal. A presença dessa preocupação nas aulas de Strasberg é constante, mas, talvez por uma insistência teimosa em separar seu trabalho das ideias trazidas por Stella Adler e por uma tendência pessoal de valorizar os aspectos psicológicos do treinamento, ele não tenha formalizado o processo de trabalho com a ação, gerando no próprio Instituto uma confusão entre ação e atividade.

No entanto, o livro de Toporkov que consta a lista de leituras, que constitui o *Anexo I* desta dissertação, estava entre os mais lidos e discutidos na escola. Totalmente impossível de encontrar na época, as cópias datilografadas (1979) eram passadas de mão em mão. E nas aulas, era muito clara, como se pode ver nos poucos vídeos disponíveis na plataforma *Youtube*, a ênfase na ação.

Estudar essa trajetória foi, para mim, uma confirmação teórica daquilo que eu já havia descoberto na prática: a unidade e abrangência do pensamento de Stanislavski. Em minha experiência pessoal, o primeiro contato com a análise ativa, trabalhada por ele nos últimos anos de sua vida, foi iluminador, porque simplificou, criou um caminho nítido para orientar o ator em cena, com o uso da linguagem da ação. E trabalhar com a ação física, de forma específica, ampliou imensamente o meu entendimento de outras áreas do Método e todas passaram a funcionar melhor quando as percebi complementares.

Acredito ter cumprido a tarefa a que me propus de traçar e estudar a trajetória do pensamento de Stanislavski que leva do *Sistema* russo ao *Método* americano. Essa trajetória atravessa fontes riquíssimas de informação, tais como o *American Laboratory Theatre* e o *Group Theatre*, nos quais foi preciso grande esforço para manter o foco no objeto desta pesquisa, tantas são as descobertas e possibilidades de estudo convidando a outro trabalho sobre o tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

BARBA, Eugenio. **La Canoa de Papel**. Buenos Aires: Catálogos, 2009.

BOLESLAVSKI, RICHARD. **Acting, The First Six Lessons**. Nova York: Routledge, 2010.

BONFITTO, Mateo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRYAN BRAULT, Margueritte Elaine. **The Theory and Practice of Actor Training at the American Laboratory Theatre**, Dissertação de Mestrado, University of Arizona, 1979.

CARNICKE, Sharon Marie. **Stanislavski in Focus**. New York: Routledge, 2009.

CAVALIERE, Arlete, VASSINA, Elena. **Teatro Russo, literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CHEKHOV, Michael. **On The Technique of Acting**. Ed. Mel Gordon. New York: Harper Perennial, 1991.

CHEKHOV, Michael. **The Path of the Actor**. New York: Routledge, 2005.

CHINOY, Helen. **The Group Theatre**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

CHINOY, Helen. Reunion, a Self Portrait of the Group Theatre. **Educational Theatre Journal**, Volume 28, n.4. Maryland: John Hopkins University Press, 1976.

CLURMAN, Harold. **The Fervent Years**. New York: Da Capo Press, 1983.

COLE, Toby, STRASBERG, Lee (ed.) **Acting, A Handbook of the Stanislavski Method**. Connecticut: Martino Publishing, 2014.

GARFIELD, David. **A Player's Place**. New York: Macmillan Publishing Company, 1980.

GLADNOV, Aleksandr. **Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses**. Tradução Alma Law. London: Routledge, 2004.

GORCHAKOV, Nicolai. **The Vakhtangov School of Stage Art**. Tradução G. Ivanov Mumjiev. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1960.

GORDON, Mel. **The Stanislavsky Technique Russia**. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1987.

GORDON, Mel. **Stanislavsky in America**. New York: Routledge, 2010

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meyerhold e Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HERRIGEL, Eugen. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. São Paulo: Pensamento, 1975.

HETHMAN, Robert H., STRASBERG, Lee. **Strasberg at the Actors Studio: The Tape Recorded Sessions**. New York: Viking Press, 1965.

KAZAN, Elia. **A Life**. New York: Alfred A Knopf, 1988.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. **El Último Stanislavsky**. Madri: Editorial Fundamentos, 2013.

LAW, Alma, GORDON, Mel. **Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor training in revolutionary Russia**. North Carolina: MacFarland & Company, Inc. , Publishers, 1996.

LOGAN, Joshua. **My Up and Down In and Out Life**. New York: Delacorte Press, 1976.

MAGARSHAK, David. **Stanislavsky: A Life**. Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1975.

MALAEV-BABEL, Andrei. **The Vakhtangov Sourcebook**. New York: Routledge, 2011.

MALAEV-BABEL, Andrei. **Yeugeny Vakhtangov: A Critical Portrait**. New York: Routledge, 2013.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Do Teatro**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012. Tradução de Diego Moschkovich.

MOLLICA, Fabio (org). **Il Teatro possibile: Stanislavskij e il Primo Studio Del Teatro d'arte de Mosca**. Firenze: La Casa Usher, 1989.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Meierhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honório de Godoy.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Arte do Teatro: Entre a Vanguarda e a Tradição – Meyerhold e a Cena Contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006. Tradução Claudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução Maria Lucia Pereira, J. Guisnburg, Rachel Araújo de Batista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes.

PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo (org.). **Stanislavski revivido**. São Paulo: Giostri, 2014.

RIPELLINO, Angelo Maria. **O Truque e a Alma**. São Paulo: Perspectiva, 1965. Tradução Roberta Barni.

RUDNITSKY, Konstantin. **Russian and Soviet Theatre**. London: Thames and Hudson, 1988. Tradução Roxane Permar.

SAURA, Jorge (org.). E. Vajtangov. **Teoria y Practica Teatral**. Madrid: Realización Gráfica:Carácter S.A, 1977.

SCANDOLARA, Camilo, **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a Formação Pedagógica Teatral no Século XX**. Dissertação de Mestrado, IA, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2006.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco**. São Paulo: Perspectiva, 2009. Tradução Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato.

SIMONOV, Ruben. **Stanislavski Protegé: Eugene Vakhtangov**. New York: DBS Publications, 1969. Tradução Miriam Goldina.

SMITH, Wendy. **Real Life Drama**. New York: Alfred A. Knopf, 1990

STANISLAVSKI, Konstantin. **An Actor's Work**. London: Routledge, 2010. Tradução Jean Benedetti.

STANISLAVSKI, Konstantin. **My Life in Art**. New York: Routledge, 2008. Tradução Jean Benedetti.

STANISLAVSKI, Konstantin. **On the Art of the Stage**. London: Faber and Faber, 1988. Tradução David Magarshack.

STRASBERG, Lee. **A Dream of Passion**. New York: Penguin Group, 1988.

TAKEDA, Christiane Layher. **O Cotidiano de uma Lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

THAIS, Maria. **Na Cena do Dr. Dapertutto.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

TOPORKOV, Vasily. **Stanislavski in Rehearsal.** New York: Routledge, 1998. Tradução Christine Edwards.

VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislavski: vida, obra e Sistema.** Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

WALDAU, Roy S. **Vintage Years of the Theatre Guild.** Cleveland: The Press of Case Western University, 1972.

WILLIS, Ronald. **The American Laboratory Theatre, 1923-1930,** Tese de Doutorado, University of Iowa, 1968.

ZALTRON, Michele. **O Trabalho do Ator sobre Si Mesmo no Sistema de Stanislavski: princípios e práticas laboratoriais.** 2016. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

ZWEIG, Stephan. **O Pensamento Vivo de Tolstoi.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

ANEXOS

ANEXO 1

Lista de leituras recomendadas no Instituto Lee Strasberg, 1979 (*Recommended Reading List*)

1. Edward EASTY. *On Method Acting*.
2. TOVSTONOGOV. *The Profession of The Stage Director*.
3. Toby COLE. *Acting: A Handbook Of The Method*. Published by Crown (esp. the I. Rappaport Article).
4. Sophie ROSENSTEIN. *Modern Acting, A Manual*. Published by Samuel French.
5. *Strasberg At The Actors Studio*. Edited by Robert H. Hethron.
6. Harold CLURMAN. *The Fervent Years And On Directing*.
7. Louis CALVERT. *Problems of the Actor*. Published by Holt.
8. Elizabeth Reynolds HAPGOOD. *Stanislavski Legacy*.
9. Nicholai GORCHAKOV. *The Vakhtangov School Of Stage Art*.
10. Nicholai GORCHAKOV. *Stanislavski Directs Othelo*.
11. Nicholai GORCHAKOV. *Stanislavski Directs*.
12. Nicholai GORCHAKOV. *Vakhtangov Directs*.
13. Siminov GOLDINA. *Stanislavski Protégé: Eugene Vakhtangov*.
14. Jean Louis BARRAULT. *Reflections on Theatre*.
15. BOLESLAVSKY. *Acting: the first six lessons*.
16. Michael CHEKHOV. *To the Actor*.
17. BRAUN. *Meyerhold On Theatre*.
18. MEYERHOLD, any by him.
19. STANISLAVSKI , any by him.
20. GORDON CRAIG, any by him.
21. Uta HAGEN. *Respect For Acting*.

ANEXO 2

WHAT IS A SIMPLE SCENE?

HAS A CLEAR PHYSICAL LINE OF BEHAVIOUR

i.e. getting up in the morning, washing, showering. shaving or putting on make-up, making breakfast. getting dressed. going to work or drinking a glass of hot. milk, bathing, getting undressed, reading getting ready for bed.

DOES NOT CALL FOR. INTENSITY OF REACTION OR HAVE A HIGH EMOTIONAL CONTENT.

ex. someone just died or you're .contemplating suicide or having a mental breakdown, etc.

DOES NOT CALL FOR HEAVY CHARACTERIZATION

i. e., an old person, an accent or a peculiar type, for instance, Lenny in *Of Mice and Men* or Blanche in *A Streetcar Named Desire*.

ANSWERS THE FOLLOWING QUESTIONS

What would you be doing if this scene never took place? (task)

What makes this time different from any other time you would be doing the same task?

What sensory object (or objects) must be created ?

What do you want in this scene? What is your need?

What one thing must be attended to in order for the scene to be created ?.I. e., characterization, etc.

Who are you and your relationships to others in the scene or play?

What are you doing here - what do you want?

Where is this happening?

When is this happening - time of day or era?

Why is this happening - are you doing what you're doing?

What has preceded this scene?

How long have you been here?

What adjustment, if any, must you make in order to do what the character does?)