


□ estudos

# Estudos sobre o ator





Publicamos agora a primeira parte de uma palestra realizada por Nissim Castiel em 1º de outubro de 2009 sobre os conteúdos trabalhados no PA1. Com isso, propomos aprofundar os estudos sobre o sistema de formação de atores criado por Konstantin Stanislavski, pelo olhar esclarecedor de quem idealizou a metodologia do Teatro Escola Macunaíma.

Transcrita e editada pelo professor Lucas

De Lucca, a fala se transformou em artigo que, mantendo a informalidade de uma conversa, apresenta certos conceitos fundamentais à proposta metodológica da Escola. E para dar continuidade a esse estudo e mesmo iluminar o programa de nosso curso, publicaremos nas próximas edições a segunda parte dessa palestra, assim como o restante da série que aborda também os conteúdos do PA2, PA3 e PA4.

# Metodologia por Nissim Castiel

POR LUCAS DE LUCCA

*Foi um grande prazer poder transcrever os ensinamentos de Nissim Castiel. E delicada foi a tarefa de editar com muita cautela sua explanação, sem reduzir o brilho de suas palavras ou o entusiasmo em professar que sempre foi um traço marcante da sua condução no Teatro Escola Macunaíma, durante intensos e importantes 23 anos.<sup>1</sup>*

*Na palestra abaixo, que tem sua primeira parte editada nesse Caderno de Registro, Nissim irá clarear conceitos fundamentais e interdependentes. Com sua explanação, dividida em tópicos, é impossível não citar outros conceitos, pois na inter-relação desses fundamentos revela-se a abrangência e grande força do Sistema.*

*Com essa primeira parte, lançaremos luz aos seguintes conceitos: Verdade Cênica, “Se” Mágico, Instrumentos Externos, Acontecimento, Sucessão de Acontecimentos e Ação. Porém, não há apenas um conceito fundamental. São todas essas ferramentas que se complementam para dar o alicerce necessário ao trabalho do ator. E que na fala de Nissim, um grande mestre, irá reiterar o que no Teatro Escola Macunaíma é fundamental: a Metodologia.*

## VERDADE CÊNICA

A **Verdade Cênica** é uma verdade que não é uma verdade real. Entretanto, para o ator é fundamental que ele sinta que tudo aquilo que está acontecendo, está acontecendo com ele.

Ele está ali. Não tem nome de outra pessoa. Não está em nome do personagem. Ele está ali em nome dele mesmo e o que ele tem que fazer é algo como se fosse ele e como se fosse ele de verdade.

Quando eu era estudante, era confuso esse problema da **verdade cênica**. Às vezes nós exagerávamos para que a verdade aparecesse a qualquer custo e, assim, a verdade acabava sobrepujando a

nossa própria consciência. Porque parece simples fazer as coisas como se estivesse acontecendo comigo de forma verdadeira, mas não é. Isso pede um processo de aprendizagem.

É um processo que o aluno vai se apoderando lentamente. E, de fato, imaginar e dizer o que é, realmente, não é difícil, mas fazer é difícil. Com isso, precisamos até compreender quando o aluno ao invés de fazer de verdade, usa da demonstração, ou faz com uma verdade exagerada, que também não interessa.

Essa verdade tem que ter beleza, ter um aspecto artístico, senão ela passa a ser a própria vida, e não se trata disso. Não é a vida, é uma **verdade cênica**.

Um exemplo interessante é a postura que teve, na época da doença do Tancredo Neves<sup>2</sup>, o seu secretário de comunicação Antônio Brito<sup>3</sup>. Ele trouxe uma verdade, não uma **verdade cênica**, só que era uma verdade que não era com ele, mas ele assumiu aquela verdade também.

Então a empatia que o povo teve com ele foi enorme, porque ele trouxe a notícia da morte do Tancredo e, no entanto, foi algo de uma simpatia muito grande. De tal forma que, não sendo político, ele era jornalista, foi eleito na primeira eleição para governador do estado do Rio Grande do Sul, que é um estado politizado.

Essa verdade que ele trouxe, ele trouxe de verdade. Ele não chorava, mas ele trouxe de verdade. Essa verdade tem empatia. O que quer dizer isso? Que se uma pessoa fala de verdade, transmite essa verdade para quem está ouvindo.

E, em contraposição, no próprio **Jornal da Globo** tinha o Cid Moreira<sup>4</sup> que não trazia a verdade, ele trazia a notícia. Ele trazia o frio da notícia, sem envolvimento, sem nenhuma empatia com próprio fato que ele estava relatando. E assim, ele tanto po-

<sup>1</sup> Nissim Castiel dirigiu o Teatro Escola Macunaíma entre os anos 1987 e 2010.

<sup>2</sup> Em 15 de janeiro de 1985 foi eleito presidente do Brasil por voto indireto. Em 14 de março, véspera de sua posse, ficou gravemente enfermo; e 39 dias depois, faleceu sem ter sido empossado.

<sup>3</sup> Conhecido além da mídia, mas como autor de um livro sobre os últimos dias de Tancredo. Aceitou o convite de Ulisses Guimarães para filiar-se ao PMDB, lançando-se candidato a deputado federal nas eleições de 1986. E assim, foi eleito com uma das maiores votações do estado.

<sup>4</sup> Grande jornalista brasileiro, em atividade desde 1947.



dia falar da doença do Tancredo quanto do Campeonato de Futebol, ele falava do mesmo jeito.

São as duas maneiras: sem envolvimento e com envolvimento, a *verdade cênica* pressupõe o envolvimento.

### “SE” MÁGICO

Uma maneira de ter uma muleta para obter a *verdade cênica* é o “*Se*” Mágico.

O “*Se*” Mágico é apenas dizer a si mesmo que aquilo que acontece comigo agora é como se fosse verdade. É como se estivesse de fato acontecendo comigo. De certa maneira é uma continuação da *verdade cênica*, é um instrumento para alcançar a *verdade cênica*. Tudo o que acontece, acontece comigo. Se eu estivesse nessas circunstâncias, como eu agiria? Essa é a ideia do “*Se*” Mágico.

Relacionando o “*Se*” Mágico com o *Eu nas Circunstâncias* podemos perceber uma diferença. As circunstâncias não existem. Quem cria as circunstâncias é o ator. Eu diria até, que criar as circunstâncias tem um grau de dificuldade muitas vezes menor do que se colocar nas circunstâncias, ou seja, exercitar o *Eu nas Circunstâncias*.

Afinal, eu posso imaginar que está frio, que é inverno e que vou acender uma lareira para esquentar o clima, eu posso criar mentalmente circunstâncias como essas se necessário; mas, colocar-me nessas circunstâncias é difícil.

Porém essas condições são complexas. Nesse ponto o *Eu nas Circunstâncias* é um pouco mais complicado que o “*Se*” Mágico. Porque através do “*Se*” Mágico eu me coloco nas circunstâncias, mas não em todas.

E quando eu tenho que ser *Eu nas Circunstâncias*, eu tenho que me colocar em todas, não apenas nas Circunstâncias Externas, mas também nas Circunstâncias Internas. Essa é a grande diferença: o “*Se*” Mágico não ajuda muito nas Circunstâncias

Internas ou nas circunstâncias daquilo que acaba de acontecer; ele ajuda mais nas Circunstâncias Externas. Enquanto que o *Eu nas Circunstâncias*, por ser algo mais complexo, contempla o interno e o externo, abrange também toda minha vida psíquica.

Com isso, o “*Se*” Mágico continua sendo uma bengala, não só para a *verdade cênica* como também para o *Eu nas Circunstâncias*. Por quê? O que a gente se pergunta: Se eu estivesse nessas condições, como eu agiria?

E nessas condições, as Circunstâncias Internas precisam obedecer ao momento do ator, ao momento do personagem, e trazer para dentro de nós essas circunstâncias é muito complexo. Exige aprendizado, um processo de entendimento do que significa me envolver numa cena e ao mesmo tempo ter consciência do que eu estou fazendo.

Eu não posso perder a consciência nunca! Então, um movimento exagerado, eu diria, pode trazer consequências ruins, porque eu perco o controle de minhas emoções, e isso não pode acontecer. Eu não posso nem perder o controle de minhas emoções, nem o controle da minha consciência, do meu pensamento.

Entretanto, colocar-se nas circunstâncias é a pedra fundamental e mais difícil que existe na nossa metodologia, em minha opinião. Este conceito é o que há de mais complexo e mais difícil e é a última coisa que a pessoa consegue.

Por que dar no PA1 algo mais complexo do que isso? Porque desde o começo nós trabalhamos o *Eu nas Circunstâncias*. Desde o começo, o que acontece, acontece comigo, naquele momento, no aqui e agora. E, justamente pela complexidade, nós temos já no PA1 um conceito difícil do sistema, para que assim, o aprendiz desenvolva essa capacidade desde o princípio de seu processo de aprendizagem.

## INSTRUMENTOS EXTERNOS<sup>5</sup>

*Instrumentos externos* são objetos reais ou são objetos imaginários que me ajudam a viver as circunstâncias de uma forma mais verdadeira. Por exemplo, um pai que perdeu seu filho. E esse, antes, ainda em vida, escreveu uma carta. Então, esse ator que interpreta o pai pode até não citar a carta, não falar da carta, assim como, não há carta no texto e em nenhum outro lugar.

Os *instrumentos externos* podem ser qualquer coisa: pode ser uma fitinha de cabelo, pode ser um brinquedinho, pode ser um anelzinho, pode ser um sapatinho de uma criança, pode ser enfim, qualquer coisa que para o ator tenha a força de simbolizar um fato importante.

É a imaginação do ator que vai servir para que toda a vez que ele olhe para esse papelzinho, ele se lembre do filho. Tudo é imaginação. Essa folhinha de papel tem uma força extraordinária que o público nem sequer sabe que isso está acontecendo. O imaginário é isso. A cartinha está apenas na biografia do ator, não está nos fatos do personagem.

## ACONTECIMENTO

*Acontecimento* é algo que não se esperava e muda o rumo das ações, talvez por isso a ideia de acontecimento. O *Acontecimento* não está escrito, não está nas palavras, não está no texto. Se eu não viver o acontecimento, ele não existirá.

O *Acontecimento* está implicitamente vinculado à minha maneira de atuar, porque senão nada acontece. Se eu quero que meu colega de cena tenha medo por que eu puxo um revólver, eu puxo esse revólver de repente. É claro que é algo inesperado e que deveria mudar o rumo dos acontecimentos, mas esse colega pode não ter o envolvimento necessário para viver como se de verdade fosse esse revólver, porque ele sabe que não é. Eu dependo daquele ator que está contra-cenando comigo, temos que fazer com que aquele acontecimento exista, porque senão eu puxo o revólver e a atitude dele de não ter medo do meu revólver, faz dele algo que nada acontece.

O *Acontecimento* não são as palavras, mais do que a própria ação, *Acontecimento* é a interação, porque ele deve mudar radicalmente as atitudes, ele deve mudar o Tempo Ritmo. Um acontecimento

que não muda o Tempo Ritmo passa despercebido pelo público.

De uma maneira geral, quando estudamos Stanislavski, ele fala de um conceito e diz que aquele conceito é fundamental. Em seguida, surge outro conceito que é fundamental; e outro ainda, que também é fundamental. Ou seja, todos os conceitos são fundamentais. E isso, de certa maneira, faz com que nada seja fundamental. Palavras do próprio Stanislavski: "Se tudo é importante, nada é importante." E, no entanto, ele é o primeiro a todo o momento dizer que isso ou aquilo é fundamental.

Eu só posso entender que ele esteja querendo dizer o seguinte: há uma interdependência, um depende do outro. O *Acontecimento* depende do *Tempo Ritmo*. Então se o *Acontecimento* é importante, quando eu chegar no *Tempo Ritmo*, sou obrigado a dizer que o Tempo Ritmo é fundamental. Ele é fundamental para o *Acontecimento* porque senão ele não vai existir.

A importância do *Acontecimento* é tanta que quando um espetáculo é cansativo, não agrada, não tem surpresa é justamente porque os acontecimentos não foram valorizados. Quando há um bonito texto sendo dito, mas falta o envolvimento da plateia é porque ficou na palavra, os acontecimentos não foram para a ação.

E ir para ação significa mudar toda uma atmosfera, mudar o *Tempo Ritmo*. Aquela famosa paradinha que temos em nosso currículo, a *Parada e Transição* é uma bengalinha muito útil porque depois da paradinha você sabe que tem que mudar a *Atmosfera*, que tem que mudar o *Tempo Ritmo*, que precisa mudar todo o clima da cena anterior.

A *Parada e Transição* tem a função pedagógica de dizer para o aluno: "Você tem que mudar. Pare e mude." Há um exercício muito interessante para justificar teoricamente a paradinha que é o seguinte: Você marcou um encontro extremamente importante com o Luciano e ele está sentado ali naquele banco de praça. Para você é fundamental encontrar com o Luciano e transmitir um recado que a polícia inteira está atrás de vocês. E vocês precisam se safar da situação. Você precisa encontrar o Luciano para isso. Então o aluno sai da sala, volta correndo e ali está o Luciano! Sai de novo, volta correndo e, mais uma vez, ali está o Luciano. Até que ele sai no-

<sup>5</sup> Instrumento Externo não é um conceito contido no sistema stanislavskiano. Mas, em nossa metodologia foi acrescentado a partir das pesquisas da cara professora Laura Lucci.

vamente, volta correndo e o Luciano não está mais. O que o aluno faz? Dá uma paradinha.

A **Parada e Transição** não é uma criação da mente, é um fenômeno psicofísico, porque quando você tem certeza de algo ou quando você vai em determinado rumo e, sem aviso prévio, as coisas se modificam, você tem que se preparar para um novo paradigma.

## SUCESSÃO DE ACONTECIMENTOS

A **Sucessão de Acontecimentos** nada mais é do que uma sucessão de surpresas. Uma sucessão de mudanças, de atmosferas, de climas. Não é apenas um acontecimento que pode trazer brilho para uma peça. Há necessidade de que a certa passagem de tempo exista um novo acontecimento maior ou menor.

Não pode, é claro, ser uma peça com acontecimentos enormes o tempo inteiro. Não se trata disto, mas pequenos acontecimentos devem existir. Isso faz com que se perca a monotonia. Sem acontecimentos a monotonia toma conta.

## AÇÃO

**Ação** já foi o primeiro conceito que estudávamos. Tudo o mais era consequência da Ação. Ela é que promovia as circunstâncias, os acontecimentos, e tudo mais. Nós não estaríamos errados, em minha opinião, se prosseguíssemos julgando a **Ação** como a locomotiva de tudo. Ela pode ser e ela é.

Mas, nós temos que escolher o que é que nasce primeiro: o ovo ou a galinha? Ou seja, nós temos que escolher o que nasce primeiro: **Acontecimento** ou **Ação**?

Escolhemos **Acontecimento** para nascer primeiro, porque eu acho que facilita o entendimento. Era muito difícil explicar o que era **Ação**. Enquanto que a definição de **Acontecimento** é simples e o entendimento da **Ação** é consequência do entendimento do que é um **Acontecimento**. Porque se ele muda as circunstâncias e agimos de acordo com as circunstâncias, então a nossa ação será uma consequência dessa mudança.

É claro que a **Ação** tem que ter, além de um movimento externo, também um interno. É a **Ação** que cria as circunstâncias, que muda as circuns-

tâncias e as circunstâncias é que mudam a trajetória das ações.

Quer dizer, Stanislavski, trouxe uma complexidade que é dialética. Ele não inventou isso do ser humano à toa, nem trouxe isso da psicologia, mas sim, da dialética. E nem poderia ser diferente, porque se não fosse dialético, ele não teria liberdade de exercer na União Soviética.

Então o Materialismo Dialético<sup>6</sup> é uma fonte que Stanislavski bebeu e que ele não fala, mas inegavelmente faz parte do sistema.

A ideia de que para existir uma mudança das circunstâncias é preciso agir, e que para agir eu preciso da mudança das circunstâncias não é um bicho de sete cabeças. Mas, se o professor não entender isso do ponto de vista filosófico, ele terá muita dificuldade em transmitir para o aluno, porque estará dando a impressão de que uma coisa é uma e outra coisa é a mesma coisa. E na verdade é isso mesmo, porque ele se baseou no quê? Ele se baseou no fato de que toda causa é uma consequência e que toda consequência é uma causa.

Ele nunca disse isso, mas ao dizer que a **Ação** muda as circunstâncias e que ao mudar as circunstâncias vou mudar a minha ação – vejam o que ele está dizendo – ele está dizendo que toda ação, toda consequência é uma causa e que toda causa é uma consequência.

Isso contraria princípios da ordem ocidental que trabalha muito com os aspectos cartesianos de causa e efeito, porque se todo efeito é uma causa, contraria a ideia das causas e dos efeitos.

Quando Descartes<sup>7</sup> fala: “Penso, logo existo”... Mas se eu sinto não estou existindo? Eu também sinto e existo. Não só penso e existo. Mas é claro, havia a necessidade, em sua época, de promover o pensamento a primeiro plano.

Stanislavski não teve esse problema, ele teve problema de adequar a filosofia existente na União Soviética ao teatro. E acho que ele fez isso de uma maneira brilhante, porque ele pegou o que de melhor tinha na filosofia soviética e destrinchou o teatro. Ele explicou como funciona o teatro de uma maneira notória, porque usou de uma filosofia também brilhante, a qual ele nunca agradeceu. ■

<sup>6</sup> Concepção filosófica que se opõe ao idealismo e estuda as relações sociais como interligadas ao sistema produtivo. Seus principais representantes são Karl Marx e Friedrich Engels.

<sup>7</sup> René Descartes foi filósofo, físico e matemático francês, que viveu durante o século XVII.