


□ estudos

Estudos sobre o ator





Para dar continuidade aos estudos sobre o ator segundo o Sistema Stanislávski, publicamos agora a segunda parte da palestra realizada por Nissim Castiel em 1º de outubro de 2009. Complementando a edição passada do *Caderno de Registro Macu*, em que foram abordados alguns dos conceitos trabalhados no curso de Preparação de Atores 1 (PA1), serão agora discutidos os seguintes conteúdos: Objetivo, Conflito, Interação, Acontecimento Inicial e Principal, Adaptação, Comunhão, Tempo-ritmo.

A transcrição, edição e apresentação do texto, a cargo de Lucas De Lucca, transparecem o cuidado em preservar a originalidade da fala, ainda que em sua formalização textual. Trabalho esse que se estenderá aos conteúdos do PA2, PA3, PA4 e PA5, retomados também das explicações de Nissim, e publicados nos próximos números da seção “Estudos sobre o ator”, sob a organização do professor Lucas. ■

Metodologia por Nissim Castiel

Palestra realizada por Nissim Castiel em 1º de outubro de 2009 sobre os conteúdos do PA1, transcrita e editada pelo professor Lucas De Lucca.

Mais uma vez, é com satisfação, que transcrevo com muita cautela os conhecimentos desse grande homem. E, sintetizados em poucas linhas, é deveras difícil ao falar de um conceito não esbarrar em outro, justamente por se trata de um sistema.

OBJETIVO

Metodologicamente, hoje, nós dizemos que o Acontecimento proporciona o Objetivo para uma personagem em determinada cena. Afinal, a mudança do Acontecimento faz com que se tenha um novo Objetivo diante de uma nova Circunstância.

Não podemos nos esquecer da importância de se ter um Superobjetivo, que permeia a peça inteira; mas, o Objetivo imediato, da ação imediata, daquele momento da trajetória em cena deve mudar juntamente com determinado Acontecimento, porque senão, de fato, não há Acontecimento.

Pois bem, já dissemos que a Ação é o mais importante e, portanto, que o Objetivo é fundamental para nossa metodologia. Sem Objetivo não há Ação, por isso a descoberta do Objetivo em uma cena é crucial.

A partir do momento em que modificamos nossa metodologia e trouxemos para primeiro plano as Circunstâncias, o Objetivo poderia ter sido subestimado. Poderíamos até ter abolido o Objetivo da metodologia, porque ele, com essa mudança, passou a não ser o fundamento. Mas o Objetivo ajuda muito a saber o que fazer. Pois, com seu auxílio, se descobre algo que não se alcançaria a não ser enfrentando obstáculos, e assim praticando ações. E eu preciso praticar ações para influenciar as Circunstâncias. Ou seja, tudo acaba se interligando.

Então, manter o Objetivo na metodologia é extremamente importante, ainda que ele não seja mais a *prima donna*. Pois, a nossa *prima donna* agora são as Circunstâncias: o Eu nas Circunstâncias.

“Ator que não tem um Objetivo, não tem o direito de subir no palco.” Quer dizer: o que te dá o direito de subir no palco é um Objetivo. Eu acho que continua válida essa ideia.

O problema todo consistia e ainda consiste no fato de que a visão do aluno é estreita. Quer por falta de uma cultura, ou por falta de um conhecimento maior, de uma vivência maior, ou ainda, por causa da própria idade. Esses alunos ainda não desabrocharam seus melhores elementos. Então, os Objetivos que eles trazem são, via de regra, Objetivos fracos, muito tênues e que não lhes proporcionam ações relevantes diante de um obstáculo importante, para que ele continue querendo aquilo que estabeleceu como um Objetivo fraco.

Primeiro lugar então: o Objetivo precisa ter uma ordem de grandeza. Ele não pode ser qualquer coisa. Ele não pode ser: “Ah, eu quero que meu pai me deixe ir ao cinema.” Na adolescência, ir ao cinema tem certa relevância, mas não é um Objetivo teatral.

Além de não ter beleza alguma, não significa nada, é banal demais para ter importância social. Não tem importância ética, nem filosófica, não tem importância alguma. Então, o aluno vai se basear em quê? Na sua vontade de ir ao cinema e seu pai não deixar: é isso que ele traz.

O professor precisa ajudar esse aluno a trazer Objetivos sociais, filosóficos, que tenham repercussão na alma e não apenas no cotidiano. Tudo imaginário! E se o próprio Objetivo é pequeno, eu não tenho molas, locomotiva e força para criar



Ações interessantes. Precisa ser colorido, precisa ser, de fato, relevante o que eu quero.

Portanto, a importância do estudo, a importância dos ideais do bom ator em não banalizar a vida. Os professores não devem perder a oportunidade de levar ao aluno aspectos culturais, da vida social e artística para que ele abra os horizontes e tenha Objetivos maiores.

Outro aspecto importante: o Objetivo tem que ser Eu. Não posso imaginar que socialmente esse Objetivo é relevante, se para mim ele não quer dizer nada. Ele tem que ser importante também para mim.

Nós precisamos ensinar ao aluno, desde logo, a entender a sua condição, o seu ideal de vida. Senão, vai fazer Teatro por quê? Para quê? Está fazendo teatro para aparecer no palco? Para ter luz em cima de você? Porque você está fazendo Teatro? Essa é uma pergunta relevante que o aluno tem que responder no PA1. Por que ele quer fazer teatro? E esse amor e essa paixão pelo Teatro precisam ter uma repercussão em mim, que dialogue com aspectos filosóficos e sociais. E não apenas em meu pequeno mundo do dia-a-dia.

CONFLITO

No PA1, os Conflitos têm que ser claros. Os Conflitos devem ter uma diferença acentuada, não podendo haver um Conflito sutil ou psicológico.

Quanto mais preto e branco for, no sentido de que um quer uma coisa e o outro quer uma coisa que o primeiro não quer, tanto mais fácil o Conflito será.

Um Conflito sutil exige Ações sutis. Pois bem, já é difícil encontrar grandes Ações. As pequenas

e certas então... Agora, encontrar a filigrana¹ da divergência exige de um ator muita tarimba.² E pedir isso para um ator que está começando no PA1 é muito difícil.

No entanto, muitos professores trazem peças em que o conflito é tênue, não é preto e branco. Com isso, tem que se apelar para a inteligência não só da personagem, mas do espectador também. No PA2, peças que têm esse problema de Conflito sutil não são recomendadas.

Portanto, a orientação de se fazer realismo, pois se tem um conflito claro. Nas peças realistas, o Conflito, às vezes, tem problemas de ordem sutil. Mas, ainda que a sutileza não seja alcançada, ao se ter um Conflito grande, torna-se mais fácil alcançá-lo.

Peças de William Shakespeare, por exemplo, raramente têm Conflito claros. Você é capaz de ler uma peça de Shakespeare inteira e não descobrir Conflito algum. Em Shakespeare, quando a mãe fala para o Hamlet: "Vai matar teu tio", ela não fala de forma direta. E o Hamlet, com medo, não diz: "Eu estou morrendo de medo", tudo é na penumbra. Tudo é dito de um jeito e recebido de outro. E, se você não vive aquilo, não tem Conflito nenhum.

INTERAÇÃO

Interação não é: você fala, eu respondo. E também não é: você faz assim, que eu faço assim. Corporalmente pode até ser, mas no teatro, se eu

1. Filigrana é um trabalho ornamental feito de fios muito finos e pequenas bolas de metal, soldadas de forma a compor um desenho.

2. Tarimba é um estrado de madeira, plano e duro, onde dormem os soldados nos quartéis e postos de guarda. Considerada cama rude, dura e desconfortável, o nome é também usado para designar a vida de caserna ou vida de soldado. Neste contexto, no sentido honroso da palavra, significa profissional das armas com larga experiência ou grande prática.

não quero nada do outro, eu não consigo interagir. Posso ouvir com muito interesse, acompanhar as palavras do outro, até mostrar que eu estou inteiro ali, mas se eu não quero nada do outro, então não tem Interação.

Interação é um querer alguma coisa do outro e o outro alguma coisa minha. Senão, vai um para cada lado.

ACONTECIMENTO INICIAL E ACONTECIMENTO PRINCIPAL

Toda peça tem um Acontecimento Inicial e um Acontecimento Principal. O Acontecimento Inicial está nos primórdios da peça ou já aconteceu antes mesmo da peça começar. E o Acontecimento Principal vem a ser algo que precede o fechamento da peça.

E, somado a isso, cada cena tem seu Acontecimento Inicial e Principal. Então, é um exagero ter Acontecimento Inicial e Principal em cada cena? Pode ser, mas ajuda muito naquela determinada cena, porque você tem mudança do Tempo-ritmo, do clima. Há mudança de atitude dentro de um pequeno módulo e não apenas na peça inteira. É uma lembrança importante!

Lembre-se de que o Acontecimento não está no texto. Ou seja, eu o crio com minhas Ações ou ele não existe. E é prudente descobri-lo, para que a peça não se desenvolva somente em linha reta.

Já perguntaram para Bertolt Brecht, para Peter Brook e parece que todos eles disseram o mesmo para a seguinte pergunta: "O que precisa ter no teatro? O que é um bom teatro?" Todos respondem: "Tem que ser interessante!"

O que é "ser interessante" em teatro? É difícil. Você pode até dizer que o texto é interessante. Mas não é o texto. O texto eu leio em casa. Na ver-

dade, a interpretação tem que ser interessante! Uma interpretação interessante é aquela que leva em conta a existência de Acontecimentos. Portanto, a importância que tem esses vários acontecimentos.

ADAPTAÇÃO E COMUNHÃO

Dizer que Adaptação é você se adaptar às Ações do outro não é dizer nada. Quando observamos etimologicamente, "ad" quer dizer "para"; "ação" é "ação", então Adaptação quer dizer "para agir". Ou seja, o que eu faço antes de agir. Isso é Adaptação. É meu estado psicofísico antes de tomar uma atitude qualquer.

Não é meramente me adaptar ao outro. Por exemplo, se um está falando alto, o outro também fala. É uma preparação psicofísica para uma mudança. E, como as mudanças são umas atrás das outras, a Adaptação tem que ser uma atrás da outra também. É a minha mudança psicofísica, isso é Adaptação.

A Adaptação está no PA1. E por que trouxemos todos os conceitos do ator para o PA1? Porque o aluno leva toda a sua vida para, continuamente, experimentar a Adaptação; assim como a Comunhão. E Comunhão é exatamente o mesmo, só que mentalmente. É um raio mental.

Eu trabalhei a Adaptação e o raio mental da Comunhão quando eu montei com os professores *A língua da montanha*, de Harold Pinter. O entendimento psicofísico desses conceitos pelos alunos é bastante difícil, então os quis observar com professores e alunos formados. Nós fizemos alguns exercícios de irradiação, mas eu próprio tinha grande dificuldade em entender o que eles estavam fazendo.

A Comunhão e a Adaptação são conceitos im-



portantes, mas, na hora da cena, já temos tantas outras coisas para levar em conta, que fica difícil cobrar mais isso dos alunos.

Vou dar um exemplo para clarear esses conteúdos. Uma vez, assisti a uma peça russa no FILO (Festival Internacional de Londrina), em que três atores, refugiados em um porão de uma casa clandestina, criticavam a falta de liberdade da União Soviética. A peça se chamava *Cinzano*.

Em Londrina, durante o Festival, aconteciam os festejos de São João e eis que, durante a apresentação, começaram os fogos de artifício lá fora. O barulho desses fogos invadiu o espaço teatral e os três atores, sem combinar e ao mesmo tempo, fizeram uma Parada e Transição para se atentarem ao que acontecia lá fora. As Ações de todos deram a entender que pensavam se tratar de tiros da polícia.

E nós logo entendemos o que era aquilo, pois os atores ficaram com medo. E é claro que isso não estava no texto da peça, não tinha polícia alguma. Quer dizer: essa foi uma Adaptação fenomenal.

TEMPO-RITMO

Eu acho que tenho ainda em minhas anotações sobre uma pesquisadora russa – de que não me lembro o nome agora – que, de todo o Sistema, fala somente do Tempo-ritmo. Na opinião dela, Tempo-ritmo é algo tão extraordinariamente importante, que apenas com ele se constrói uma peça inteira. Não precisando falar de nenhum outro conceito. Apenas percebendo o Tempo-ritmo de cada momento.

Se você pensar bem, é possível mesmo. Claro que, ao discutir qual é o Tempo-ritmo ou ao improvisar determinado Tempo-ritmo, você já está

levando em conta todos os demais conceitos. O Sistema é complicado porque qualquer um dos conceitos que tomamos como base metodológica, levado às últimas consequências, pode ser a locomotiva de uma peça.

Eu me lembro de uma aula a que assisti em Moscou. O ator entrou em cena e falou, falou, falou. Então, o diretor se levantou e mostrou o quão errado o ator estava na percepção do Tempo-ritmo. Ele disse: “Você acaba de perder uma fortuna que pertenceu aos seus antepassados durante gerações. Você acaba de perder tudo isso e fica com essa cara, desse jeito? É nesse ritmo que você vai entrar em cena?” Com isso, o diretor, estava querendo dizer que a mudança rítmica deveria ser maior, condizente com a Circunstância da perda.

Na mesma aula, outro aluno improvisava o papel de um juvenzinho apaixonado por uma moça, que também gostava dele, mas não desconfiava de nada, porque ele não tinha coragem de contar a ela. Essa cena se passava na estação do trem e o ator se despediu dela como se despede de qualquer pessoa. E o diretor disse: “Não é nada disso, não é nesse Tempo-ritmo. Você nunca mais vai ver essa menina pela qual você está apaixonado. E é dessa maneira que você fala?” Ou seja, nós víamos que as Circunstâncias não condiziam com o que o ator falava, da maneira pela qual falava. Ele estava falando qualquer bobagem, mas ele nunca mais iria ver aquela menina.

Enfim, eu procurei aqui apresentar os conceitos que trabalhamos no PA1. Esse foi o assunto que quis tratar com vocês hoje, tentado defini-los, ao mesmo tempo em que procurei apresentá-los segundo a metodologia do Teatro Escola Macunaíma. E espero que tenham aproveitado! ■