

Maria Knebel - na trilha dos mestres

POR PACO ABREU¹

Apesar de todas as dificuldades da profissão de professor às vezes desfrutamos minutos incomparáveis de felicidade.

Maria Osípovna Knebel

Maria Knebel (1898-1985), atriz, diretora e pedagoga teatral russa, estabelece para si o que na pedagogia é fundamental: compreender sua missão diante de seus alunos. Estabeleceu para a sua vida três tarefas para cumprir: conservar para a posteridade as descobertas de Mikhail Tchekhov² (1891-1955), seu primeiro professor; difundir o novo método de ensaios por meio de “études”³ de Konstantin Serguêievitch Stanislávski (1863-1938), sistematizado especialmente em seus últimos anos de vida no Estúdio de Ópera e Drama⁴ (1935-1938); e reunir a herança teórica de Vladímir Nemirôvitch-

Dântchenko⁵ (1858-1943).

Segundo Adolf Shapiro⁶ (2006, p.31), aluno de Knebel no GITIS – Academia Teatral Russa –, “Maria realiza uma ação salvadora para o teatro russo ao estabelecer um vínculo espiritual e profissional entre os mestres e a nova geração⁷.”

Em sua jornada pelo teatro, Maria Knebel fez dos encontros com seus mestres-professores alicerces para empreender e constituir seu próprio caminho: “[...] nós vamos precisar purificar e analisar o Método de Análise através da Ação⁸” (KNEBEL apud SHAPIRO, 2006, p.34). Segundo Shapiro (2006, p.34), Maria Knebel foi “[...] aquela que estimulou toda uma nova geração a seguir a trilha dos mestres para nos fazer seguir a estrada dos pesquisadores⁹”.

1. Professor do Teatro Escola Macunaima desde 1998. Diretor teatral e mestre em Artes Cênicas formado pela ECA-USP. Realiza pesquisa de doutorado com o tema *Ser Pedagogo - Reflexões Provocadas em Diálogo com a Escola Russa de Pedagogia Teatral*, com orientação de Maria Thais Lima Santos.

2. Sobrinho do médico, escritor e dramaturgo Anton Tchekhov (1860-1904), ator do Teatro de Arte de Moscou, participou do Primeiro Estúdio do TAM e assumiu, após a morte de Evguêni Vakhtângov (1883-1922), importante colaborador de Stanislávski, a sua direção artística em 1922. Emigrou da Rússia em 1928, chegando aos Estados Unidos em 1938, onde se tornou importante pedagogo russo da via stanislavskiana, constituindo sua própria abordagem pedagógica, a partir de Stanislávski. É autor de diversos livros, entre eles, *Para o Ator*, publicado no Brasil em 1996, pela editora Martins Fontes. Entre outras obras, escreveu sua autobiografia, *The Parth of the Actor*, publicada pela Routledge, New York, em 2005.

3. Posto em prática nos últimos anos de vida de Stanislávski, no Estúdio de Ópera e Drama, é também conhecido como Método das Ações Físicas e propõe ao ator analisar uma obra dramática, tema ou qualquer tipo de enunciado, como um quadro, uma letra de música, uma cena, através de improvisações ou estudos de composição, os *études*. Este estudo não é teórico, ele se dá através da improvisação como um caminho, através do sistema de Stanislávski, para desmontar a estrutura do material que origina o estudo, como forma de investigação e aprofundamento da tomada de consciência da estrutura do material para, posteriormente, ao longo do processo de criação, se fazer escolhas estéticas para a construção da cena.

4. Aberto por Stanislávski em 1935, com a intenção de formar uma academia teatral, uma escola de formação, com a duração de quatro anos. Percebendo que sua vida chegava ao fim, Stanislávski entra em uma fase muito intensa de síntese e experimentação, prepara a publicação *de El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo* (O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo) e investiga, de forma prática, aspectos a serem registrados em sua escrita. Ao mesmo tempo estuda, pratica, registra experimentando continuamente sínteses provisórias, tanto na prática como em sua escrita.

5. Cofundador do Teatro de Arte de Moscou em 1898. Destacou-se, a partir da década de 1880, como ficcionista, crítico teatral e dramaturgo. Foi professor da escola de atores da Sociedade Filarmônica de Moscou e encarregado, no TAM, da escolha de repertório da companhia, em função de seu refinamento e gosto literário apurado. É o responsável por convencer Anton Tchekhov a permitir que o Teatro de Arte montasse *A Gaivota*, depois do fracasso estrondoso da montagem da companhia do Teatro Imperial em São Petersburgo. Ainda sobre *A Gaivota*, ele orientou Stanislávski sobre como entender a peça de Tchekhov, de acordo com o relato do próprio Stanislávski: Ele passou muitas tardes me explicando a maravilha da peça de Tchekhov. Sua habilidade para narrar o conteúdo das peças era tal que, depois de sua narração, elas ficavam interessantes” (STANISLÁVSKI, Konstatin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p.277). Segundo Stanislávski, era um ator nato, mas que não se enveredou em cima dos palcos. Reconhecido pela enorme capacidade de análise literária e dramática, como citado por Jacó Guinsburg em artigo publicado em 1891, Nemirôvitch-Dântchenko antecipa as buscas artísticas e estéticas do TAM: Quando olho para os alunos, pouco me interessam os êxitos que apresentem nas técnicas das artes teatrais. Estas poderão ser adquiridas. Busco antes de tudo sinceridade e sério trabalho de base na arte. A tarefa de quem ensina num curso dramático é perceber o talento específico do estudante e dar-lhe encaminhamento genuíno, isto é, ensinar-lhe a refletir sobre as personagens configuradas, mostrar-lhe como um aluno deve adaptar-se ao papel” (GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: Do Realismo Externo ao Tchekovismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.33).

6. Um dos mais importantes diretores teatrais russos em atividade. No Brasil, dirigiu, para a Mundana Companhia, os espetáculos *Tchekhov 4 Uma Experiência Cênica* (2010 – FUNARTE – SP) e *Pais e Filhos*, de Ivan Turguêniev (2010 – SESC Pompeia – SP).

7. Tradução para: “Maria réalisa une action salvatrice pour le théâtre russe. Elle réussit à établir un lien spirituel et professionnel entre ses maîtres et la nouvelle generation.” Todas as traduções do francês aqui citadas por realizadas por Heloísa Marie Donnard.

8. Tradução para: “[...] nous allons préciser clarifier et analyser la method de l’analyse pour l’action”.

9. Tradução para: “[...] làquelle qui a stimulé toute une nouvelle génération pour nous faire perndre la route exaltante dès chercheurs.”

Anatoli Vassíliev¹⁰, também aluno de Knebel no GITIS, partilha, em prefácio que escreveu para a publicação de um dos dois livros de Maria Knebel lançados na França, toda a sua gratidão e reconhecimento por sua professora. Vassíliev felicita os leitores franceses por terem acesso à parcela da obra escrita de Knebel e diz: “[...] eu deixo minha mestra te ensinar a organização, o silêncio, a ética e a ação - pois são os elementos que fazem o teatro¹¹” (VASSILIEV, 2006, p.7).

O que faz dois dos mais importantes diretores-pedagogos russos de uma mesma geração reconhecerem Maria Knebel como o começo de uma conexão, para as gerações por vir, com as raízes de uma tradição teatral? Segundo Shapiro (2006, p.29):

O que mais interessava à Maria era a aprendizagem de uma metodologia para o trabalho com os atores. O que seria criar um teatro se não encontrar uma língua artística comum. [...] A formação que estabelece uma linguagem comum. [...]. O *Método* que transforma a vida da coletividade de uma maneira incomparável¹².

Legar para as próximas gerações seus

10. O mais importante nome do teatro russo atual, foi aluno de Maria Knebel no GITIS, onde atuou também como professor da cadeira de Direção. Fundador da Escola de Arte Dramática, em 1997, com passagens pelo Brasil, em 2007, no Teatro SESC Anchieta, para uma palestra sobre seu espetáculo *Medeia Material*, de Heiner Muller; em 2010, para uma oficina viabilizada pelo Centro Internacional de Teatro Ecum (CIT-Ecum) e intitulada *O Texto Literário e a Improvisação*, ministrada em Belo Horizonte e São Paulo; em 2018, para outra palestra realizada também no SESC Anchieta, *Bate-Papo com Anatoli Vassíliev*, e para negociar as tratativas para a estreia de seu último trabalho (2017), *O Velho e o Mar*, de Hemingway no Brasil.

11. Tradução para: “[...] elle faisait tout pour que lés étudiants sentent la respiration vivante des répétitions auxquelles elle avait participé. [...] Cela donna un livre. [...] Le meilleur ouvrage qui ait été écrit sur cette figure importante du theater”.

12. Tradução para: “Ce qui interesse le plus Maria est l’apprentissage de la méthodologie par les acteurs. Mais qu’est-ce que créer un théâtre sinon trouver une langue artistique commune. [...] Qu’est-ce d’autre que cette joie de l’unité? [...] Mais la méthode transforme la vie du collectif de façon incomparable.”

aprendizados, a partir e em contato com seus três mestres, tornou Maria Knebel um vértice fundamental para a transmissão e o alargamento de uma linhagem da Escola de Pedagogia Teatral Russa que tem em Konstantin Stanislávski densa raiz.

Foram as experiências com Mikhail Tchékhev e Vladímir Nemirôvitch-Dântchenko que credenciaram Maria Knebel frente a Stanislávski, que a convidou a atuar como professora-colaboradora da disciplina Palavra Artística no Estúdio de Ópera e Drama.

Aceitei entusiasmada e assim começou um novo e fascinante período de meu trabalho criativo sob a direção de Stanislávski e dada a importância deste trabalho que ultrapassou os limites de minha experiência pessoal, considero que é um dever, uma missão torná-lo um patrimônio coletivo¹³ (KNEBEL, 2000, p.14).

A experiência direta com o criador do Sistema¹⁴ deu início a uma prática pedagógica que a transformou em um nome fundamental na

13. Tradução para: “Acepté con mucho gusto y así comenzó el nuevo y fascinante período de mi trabajo creativo bajo la dirección de Konstantín Serguéyevich. Y puesto que la importancia de este trabajo hace que se salga de los límites de mi experiencia personal, considero que es mi deber hacer de el patrimonio colectivo.”

14. Após a morte de Anton Tchékhev, em 1904, seu fundamental parceiro dramático em montagens lendárias no TAM de A Gaiota (1898), Tio Vânia (1899), As Três Irmãs (1901) e O Jardim das Cerejeiras (1904), Stanislávski entra em crise artística, agravada com o fracasso do Estúdio da Rua Povarskáia (1905) em suas buscas por novas perspectivas para o trabalho com os atores através da dramaturgia simbolista. Após o Domingo Sangrento, o massacre das forças czaristas a uma manifestação pacífica de operários e seus familiares, o Teatro de Arte de Moscou precisa fechar suas portas, e Stanislávski inicia, com seu grupo, sua primeira turnê internacional pela Europa. O sucesso estrondoso da turnê e o interesse de todos por saber mais sobre o grupo de atores russos, somados às férias tiradas por Stanislávski na Finlândia, após o seu regresso, dão ao mestre russo a oportunidade de ler e reler todos os seus registros e apontamentos sobre a sua experiência como ator e diretor. É neste momento que Stanislávski começa a sistematizar seus registros naquilo que se tornaria o seu Sistema. Suas primeiras experiências práticas com os atores do TAM datam de 1906-1907. Seu caminho de construção do Sistema, que levará o seu nome, constitui uma trilha de experiências contínuas em retirar o ator da perspectiva de uma técnica apenas representativa, associada à cópia de modelos de atuação pré-existentes, para lançá-lo à busca da percepção e expressão de sua própria natureza, como ferramenta para o trabalho criativo do ator na construção de experiências cênicas que tragam a marca da individualidade do ator em diálogo com os papéis que irá representar.

formação dos futuros diretores-pedagogos russos, o que demonstra a trajetória de artistas como Adolf Shapiro, Anatoli Vassíliev, entre outros.

Maria Knebel, assim como Stanislávski e importantes pedagogos teatrais russos, tornou-se também autora de publicações acerca da criação e formação atoral. Em análise sobre a primeira publicação de Stanislávski, *Minha vida na arte*, publicada na Rússia em 1926, Cristiane Takeda aponta uma tríade e três eixos encontrados na autobiografia de Stanislávski que podem também ser vistos em publicações de Knebel.

A tríade vida-teatro-formação, que aparece nesse texto, prenuncia a força geratriz de toda a obra vindoura de Stanislávski. [...] Ora um relato das experiências de vida e conselhos, ora a apresentação de uma metodologia para o trabalho do ator, ora a sua aplicação prática e o exercício contínuo de seu conteúdo (TAKEDA, 2008, p.48-50).

A transmissão de experiências para a formação do ator ganha, além do contato direto entre professor(a) e aluno(a), a via indireta através dos livros.

Um instrumento de transmissão de sua experiência artística, ou seja, uma ferramenta pedagógica que não se limita nem no tempo, e tampouco no espaço geográfico, já que o livro lido é a comunicação a distância, indireta de uma experiência (TAKEDA, 2008, p.67).

Assim, Maria Knebel contribuiu para o alargamento da linhagem que adotou como missão em sua transmissão, tanto na relação direta com seus alunos como, também, em forma de legado para as futuras gerações, na forma indireta, através dos seus livros.

Obras de Maria Knebel

Ao longo de sua vida, Maria Knebel publicou livros em diálogo com a sua experiência na trilha de seus professores. Em relação a Mikhail Tchékhev, contribuiu para a publicação de suas obras completas, em 1986, como Alejandro González

Puche¹⁵ e Ma Zhenghong¹⁶ (2007, p.10) escrevem sobre a participação de Knebel para a difusão do legado de seu primeiro professor:

Foi fundamental a participação de Maria Knebel para a edição, dos dois tomos das obras completas de Mikhail Tchékhev, publicada um ano após o falecimento da grande pedagoga. Ninguém melhor do que ela, sua companheira no Teatro de Arte de Moscou e em seu Estúdio, para dar as boas vindas ao grande criador de sua pátria que em vida não alcançou a merecida reabilitação¹⁷.

Para esta obra, Maria Knebel escreveu prefácios para os dois volumes publicados e traduzidos para o espanhol pelo casal de pedagogos Puche e Zhenghong, com os títulos *Mijail Chéjov y Su Herencia Artística* (Mikhail Tchékhev e Sua Herança Artística) e *Mijail Chéjov, Acerca del Arte Actoral* (Mikhail Tchékhev, Sobre a Arte do Ator). Assim Knebel (1967, p.45-47) relata, em sua autobiografia¹⁸, o aprendizado com seu primeiro professor e também

15. Encenador e pedagogo teatral colombiano, é discípulo de Anatoli Vassíliev e formado no GITIS, onde foi aluno de Boris Gavrilovich Goluvotski e, em seus dois últimos anos de formação, coorientado por Anatoli Vassíliev, de quem foi ator por quatro anos. Publicou, juntamente com Ma Zhenghong, as *16 Lecciones y Otros Materiales*, de Mikhail Tchékhev, compilação de escritos até então inéditos, sobre o trabalho desenvolvido por M. Tchékhev em 1932. A publicação partilha lições ensinadas aos atores do Teatro Estatal da Lituânia, descrevendo exercícios e princípios de treinamento de sua pedagogia. Alejandro González Puche é também professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Valle, Cali, Colômbia, desde 1996, onde coordena um curso de mestrado para diretores teatrais. Esteve no Teatro Escola Macunaíma em duas ocasiões, em 2016, para realizar uma palestra aos professores, intitulada Análise Ativa, e, em 2017, para ministrar a oficina Jogos de *Ensamble* e Estrutura: O Princípio Teatral de Mikhail Tchékhev. Em São José dos Campos, conduziu a Residência Imersão Tchekhov: O Foco na Cena o Saber e o Fazer Teatral, realizada em 2016 no CAC Walmor Chagas, na Cia. Teatro da Cidade, cujo foco foi um experimento teatral a partir de *Tio Vânia*, de Anton Tchékhev.

16. Diretora de teatro e pedagoga teatral chinesa, é discípula do lendário diretor russo Piotr Fomenko (1932-2012), seu tutor no GITIS, onde estudou de 1987 a 1993. Esteve, em janeiro de 2017 no Teatro Escola Macunaíma, para ministrar a Oficina Jogos de *Ensamble* e Estrutura: O Princípio Teatral de Mikhail Tchékhev juntamente com seu companheiro de arte, pedagogia e vida, Alejandro González Puche. É professora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Valle, Cali, Colômbia, desde 1996.

17. Tradução para: "Resulta providencial la participación de María Osipovna Knébel (1898-1985) em la edición de los tomos, los cuales vieron la luz después Del fallecimiento de la gran pedagoga. Nadie mejor que ella, su compañera em el Primer Estudio, para darle la bienvenida al gran creador a su patria, quien em vida no alcanzó a gozar de una merecida rehabilitación."

18. Esta obra, até então inédita em português, contou com a tradução de Rafael Bonavina, realizada para a sua pesquisa de doutorado – em andamento – *Ser Pedagogo Reflexões Provocadas em Diálogo com a Escola Russa de Pedagogia Teatral*, com orientação da professora doutora Maria Thais Lima Santos.

com aqueles que se tornariam, anos depois, seus mestres:

Mikhail Tchékhev – meu primeiro professor de teatro, que me deu tanto, a ponto de o sentimento de gratidão por ele não ter se extinguido até os dias de hoje. [...] Ele não nos ensinava, mas nos dava a possibilidade de participar de suas pesquisas, e por isso sempre serei grata. Agora, passados muitos anos desde que comecei a estudar o Sistema de Stanislávski, não só através de M. Tchékhev, depois disso, como o destino me deu a felicidade de chamar meus professores também a Stanislávski e Nemirôvitch-Dântchenko, eu entendo que M. Tchékhev, no ano de origem do próprio estúdio, foi um *verdadeiro estudante de Konstantin*¹⁹.

Dedicado ao seu segundo professor e diretor no Teatro de Arte de Moscou, Maria Knebel publica, em 1966, *Chkola Rejissuri Nemirovicha-Danchenko* (A Escola do Diretor Vladímir Nemirôvitch-Dântchenko). De suas missões, esta foi a mais difícil de realizar, reunir a herança teórica de seu diretor no TAM. Segundo Shapiro (2006, p.17): “Ela fazia de tudo para que os estudantes sentissem a respiração viva nos ensaios que ela participava. [...] Isto se transformou em um livro. [...] A melhor obra que foi escrita sobre esta importante figura do teatro²⁰.” Em sua autobiografia, *Toda a Vida*, Knebel (1967, p.221) escreve sobre o seu diretor:

Ao ouvi-lo como diretor e pedagogo, eu percebi a presença de incrível e rara qualidade: Vladímir Ivanôvitch sempre estava absorto com o que o ator poderia ou não fazer. [...] Ele acreditava que a vigilância do olhar do diretor é necessária principalmente no tratamento do segredo da individualidade

do ator. [...] Ele começava por essa percepção absoluta das qualidades humanas.

Nemirôvitch-Dântchenko foi importante articulador para por em movimento uma tradição teatral, o sentido do valor de um ninho de formação que identifica inicialmente seus alunos na Sociedade Filarmônica de Moscou, como Olga Knipper (1868-1959), Mikhailovich Moskvín (1874-1946) e Vsévolod Meyerhold (1874-1940), mais tarde fundamentais atores do Teatro de Arte de Moscou e todos aqueles, como Maria Knebel, que perceberam a importância de Nemirôvitch-Dântchenko para a transmissão de uma escola da tradição do teatro russo:

Havia pessoas que não pertenciam a uma geração, mas há um século inteiro, como se tivessem absorvido para si toda sua cultura, tornando-se vivas encarnações de suas melhores tradições. Vladímir Ivanôvitch era uma dessas pessoas (KNEBEL, 1967, p.221).

Em relação a Stanislávski, assim Maria Knebel relata seu encontro com ele no Teatro de Arte de Moscou, entre os anos de 1924 a 1928, quando do retorno do ator, diretor e pedagogo russo de sua segunda turnê internacional²¹:

Quatro anos – de 1924 a 1928 – foram os anos de inigualável generosidade de Stanislávski – diretor, pedagogo e organizador do TAM. Seu desejo de entregar a si mesmo, seu conhecimento, sua experiência, era tão tempestuoso que, literalmente, envolvia todas as esferas do teatro. [...] É difícil compreender o leque de atividades de Stanislávski nesses quatro anos. A revisita de *Do Espírito, a Desgraça*; a direção artística dos espetáculos dos jovens, *Batalha de vida*, de C. Dickens; a produção de *O Coração Quente*; a direção

19. Esta e as demais citações do livro *Toda a Vida*, de Maria Knebel, aqui utilizadas referem-se à tradução apresentada em nota acima e são acompanhadas do ano da publicação original, 1967.

20. Tradução para: “Elle faisait tout pour que les étudiants sentent la respiration vivante des répétitions auxquelles elle avait participé. [...] Cela donna un livre. [...] Le meilleur ouvrage qui ait été écrit sur cette figure importante du theater.”

21. Stanislávski escreve sua autobiografia entre 1922 e 1924, portanto entre 59 e 61 anos. Já é um ator, diretor e pedagogo teatral de renome. Está em turnê internacional pela Europa e Estados Unidos com o seu Teatro de Arte de Moscou, a companhia teatral onde atua como ator e diretor. Essa turnê tinha a previsão inicial de durar três meses, mas durou dois anos, face ao sucesso de público e crítica e aos seguidos novos convites para turnês em novas cidades e países. Todos queriam conhecer os atores do Teatro de Arte de Moscou.

dos espetáculos *Nikolai I e os Dezembristas*, *Vendedores de Glória*, *Os dias dos Turbins*; a produção de *As Bodas de Fígaro*; a direção dos espetáculos *As Irmãs Gerard*, *Trem Blindado 14-69*, *Untilóvsk*, *Especuladores*. No teatro de ópera, nessa época, a direção dos espetáculos *O Casamento Secreto*; a produção d' *A Noiva do Tsar*, *Bohemia*, *Noite de Maio*; e o final da produção de *Bóris Godunóv*, por I. M. Moskvín. [...] Ao redor de cada espetáculo, surgia uma escola – uma escola de assimilação do processo artístico da transformação, uma escola da percepção de diferentes autores, épocas, gêneros, estilos, de produção artística (KNEBEL, 1967, p.212-213).

Em diálogo, especialmente com os últimos três anos de seu contato direto com Stanislávski no Estúdio de Ópera e Drama, Maria Knebel escreveu dois livros: *A Palavra na Arte do Ator* (1954) e *Sobre a Análise Ativa da Peça e do Papel* (1961)²². Estas obras são contribuições definitivas na transmissão do último Stanislávski e o seu trabalho a frente de seu último estúdio. Somados a isto, o talento e astúcia pedagógica de Maria Knebel fizeram de seus escritos odes de amor a Stanislávski e para manter o princípio da chama de seu coração acesa, colocar esta perspectiva em constante movimento.

Sobre sua experiência, principalmente no GITIS, como professora da disciplina Encenação para diretores teatrais, escreve, em 1976, o título que foi traduzido para o espanhol, em 1991, como *Poética de la Pedagogia Teatral* (Poesia Pedagógica).

Knebel transfere para a formação do diretor a mesma premissa de seu trabalho na formação do ator, ou seja, contribuir para o aperfeiçoamento cultural, artístico, humano e intelectual dos futuros diretores, para que encontrem sua própria personalidade artística.

Aos professores que se dedicam a formar novos diretores, como eu, encontraremos

alunos que, como crianças, mas já adultos, darão os seus primeiros passos neste ofício, sendo necessário conduzi-los cuidadosamente para que encontrem seu próprio caminho e sua própria personalidade artística²³ (KNEBEL, 1991, p.13).

Para isso, segundo Knebel (1991, p.13-14), é necessário:

Encontrar o caminho para comunicar-se com seus alunos em relação a tudo o que é importante. [...] Ensinar requer enorme paciência, controle, respeito, confiança, exigência e, em muitos momentos, boa vontade e bom humor²⁴.

Knebel (1991, p.15), em *Poética de la Pedagogia Teatral*, relata: “[...] este livro não é um manual, traz as conclusões de minha própria experiência pedagógica e minha preocupação em transmitir o que recebi de meus mestres²⁵”. Knebel revela também que os exemplos de exercícios, situações, diálogos e debates descritos no livro não são abstratos ou teóricos e que ocultou nomes verdadeiros de alunos por fictícios por uma questão ética. Retrata inúmeros temas e situações vividas à frente da cadeira de Direção no GITIS: as exigências da profissão de professor; relatos dos exames de admissão; descrição de exercícios; a prática em sala de aula; a pintura como referência e inspiração para a criação; reflexões e exemplos práticos acerca de elementos do Sistema de Stanislávski; modelos de atuação do diretor; análise de obras relevantes da dramaturgia russa; abordagens de Nemiróvitch-Dântchenko e de Stanislávski, entre outros, para a descoberta da Atmosfera de determinadas obras,

23. Tradução para: “Pero el maestro que, como nosotros, se dedica a formar nuevos directores de teatro, se encuentra con alumnos que dan sus primeros pasos en esta dirección, como si fueran niños, pero que son ya adultos, y a los que hay que conducir cuidadosamente hasta que encuentren su propio camino y su propia personalidad artística.”

24. Tradução para: “Encontrar el camino hacia la juventud y comunicarle todo aquello que consideramos precioso. [...] La enseñanza requiere de enorme paciencia, control, respeto, confianza, exigencia y, en muchos casos, buena voluntad y buen humor.”

25. Tradução para: “[...] este libro no es un manual, sino las conclusiones de mi propia experiencia pedagógica y de mis preocupaciones por transmitir lo que recibí de mis maestros”.

22. Estas obras foram publicadas em português pela Editora 34 em 2016. Suas traduções para o espanhol são respectivamente: *La Palavra em la Creación Actoral* (Fundamentos, 1998) e *El Último Stanislavski* (Fundamentos, 1996).

bem como suas abordagens para determinados elementos do Sistema. Knebel problematiza também como é importante para o diretor ter uma escuta qualificada para os atores que irá conduzir através de sua própria experiência como ator:

O trabalho em nossas classes de direção se mescla com o trabalho de atuação. O diretor deve ser um ator excelente. É possível que não tenha as qualidades de um ator, como voz, presença cênica, expressividade, mas deve dominar a complicada técnica dos atores. Somente poderá conduzir o ator, aos intrincados caminhos da criação, quando perceber o que acontece em profundidade na alma do ator. Aquele que não tem ouvido musical não distingue, nas melodias, os sons falsos. O diretor não perceberá os equívocos do ator se não dominar o sentido da busca pela autenticidade artística. O diretor que não tenha passado pela escola de atuação, que não tenha comprovado os princípios da criação consigo mesmo, experimentado os erros e equívocos lhe será mais difícil trabalhar com os atores (KNEBEL, 1967, p.27-28).

O encontro de Stanislávski e Maria Knebel no Estúdio de Ópera e Drama

Stanislávski, em seus três últimos anos de vida, mantém uma intensa atividade. Ele recebe autorização do governo soviético, em virtude de seu estado de saúde, para abrir um estúdio em sua casa e prepara, ao mesmo tempo, a publicação de seu legado, relendo, reescrevendo e organizando anotações de toda uma vida para a sua segunda publicação: *El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo* (O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo).

Especialmente em seu último estúdio, Stanislávski coloca em prática a síntese de toda a sua jornada e investiga um novo método de ensaios, onde a criação dos atores é desenvolvida através da elaboração de *études*. Esse novo método busca a criação de ações físicas autênticas dos atores em um processo de descoberta de si mesmo no papel e do papel em si mesmo, conteúdo do último texto escrito por Stanislávski, em 1938, onde também

discorre sobre as cinco particularidades de seu novo método:

A primeira particularidade é que o novo método logo coloca todas as questões relacionadas ao papel no plano de vida humana e pessoal do criador. [...] A segunda particularidade [...] a ação física não é um objetivo em si, mas o meio para a criação da linha exterior e depois interior da lógica e da coerência do desenvolvimento do papel. [...] A terceira particularidade do novo procedimento na abordagem do papel é que ele foge de qualquer tipo de violência. [...] A quarta particularidade evidente na abordagem do papel do novo método é que nosso procedimento direciona toda a nossa atenção à ação física, e dessa maneira a afasta do sentimento. Graças a isso, a vida do criador é entregue ao poder da mágica natureza humana e de seu subconsciente. [...] A quinta particularidade feliz de nosso novo método é que ele se volta para dentro e não tolera ações físicas que não sejam justificadas por dentro (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA, LABAKI, 2015, p.240-241-242-243).

A mudança também se deu no encadeamento das etapas propostas para esse processo. Stanislávski redimensiona o sentido do trabalho de mesa, método analítico de estudo de uma obra, bem como da *análise através da ação* das estruturas ativas de uma peça em suas cadeias de acontecimentos para o trabalho com ações físicas através de *études*. A práxis desse estúdio o aproxima de uma escola de formação, uma academia teatral, onde Stanislávski convida jovens professores para, juntos com ele, investigarem suas sínteses sobre a arte do ator.

Se ele tratava os Primeiro, Segundo, Terceiro e Quarto estúdios como organismos, dos quais depois iria nutrir-se o Teatro de Arte, então o último estúdio foi pensado de maneira completamente diferente. Ele sonhava com a academia, onde ele levaria toda a sua titânica experiência e poderia por à prova as suas descobertas (KNEBEL, 1967, p.256).

Segundo Diego Moschkovich²⁶, o Estúdio de Ópera e Drama contou com mais de cinquenta pedagogos, três mil inscritos e trinta selecionados em seu primeiro ano. O programa pedagógico do Estúdio contava com três eixos estruturais: 1 – **Sistema de Stanislávski** (treinamento; aulas com procedimentos que treinam o ator para os elementos do Sistema); 2 – **A fala** (a palavra artística), Maria Knebel coordenava juntamente com Stanislávski; 3 – **O trabalho sobre a peça e o papel** (o novo método), para este eixo eram escolhidas obras clássicas com dramaturgia coesa para estruturar o aprendizado dos novos atores.

A prática nos estúdios é muito evidente, em boa parte da trajetória do ator, diretor e pedagogo Stanislávski, como um espaço de investigação do trabalho do ator onde a pressa e a pressão das exigências de uma companhia de repertório, com prazos para estreias, não são levadas em conta. A experimentação e a formação são eixos estruturais destes espaços. Assim Maria Knebel relata, no prólogo de seu livro *A Palavra na Arte do Ator* (1954), o convite de Stanislávski para ela assumir a disciplina Fala Cênica ou Palavra Artística:

Em março de 1936, Konstantin Stanislávski pediu-me que fosse a sua casa. Eu sabia que ele estava trabalhando intensamente para concluir seu livro *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* e que tinha também muito do seu tempo despendido na organização do Estúdio de Ópera e Drama, onde ele depositava grandes esperanças, já que contava com atores jovens, de por em prática as novas bases teóricas do Sistema. Eu também sabia que, apesar de seu delicado estado de saúde, Konstantin Stanislávski estava experimentando, talvez, o período de maior efervescência de suas forças criativas, quando diariamente oferecia a si mesmo e a todos

nós novas descobertas acerca da natureza da criação do ator. [...] - Você já ouviu falar de meu Estúdio? Perguntou-me Stanislávski. - Sim, é claro, Konstantin Serguêievitch. - Quer ensinar aqui a fala cênica? - Nunca ensinei esta disciplina e nem sequer sou chamada para os recitais de leitura. Contestei. - Tanto melhor, disse ele, quer dizer que você não teve tempo de se desenvolver nestes conteúdos. Quer aprender ensinando?²⁷ (KNEBEL, 2000, p.13-14).

Em sua autobiografia, Maria Knebel fala sobre como sua trajetória esteve às voltas com Stanislávski em diferentes etapas de sua vida e como estes contatos foram fundamentais em sua formação. O Teatro de Arte de Moscou, companhia criada em 1898 por Vladímir Nemirôvitch-Dântchenko e Konstantin Serguêievitch Stanislávski, merece destaque, primeiramente como criança espectadora da montagem histórica de *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchêkhov, em 1904, depois como integrante do Segundo Estúdio do TAM, posteriormente como atriz do Teatro de Arte de Moscou para, finalmente, em 1936, ser colaboradora de Stanislávski em seu último estúdio de investigação e formação teatral como pedagoga. Knebel foi uma pedagoga teatral fundamental para a difusão e desenvolvimento das raízes stanislavskianas através de sua prática pedagógica na formação de atores e diretores após a morte do mestre russo, em 1938.

Penso que esta Escola não deve morrer, pois existe o perigo de converter-se em

26. Em seminário realizado para a disciplina de pós-graduação A. Tchekhov e K. Stanislávski: Da Poética do Drama Tchekhoviano às Novas Formas da Encenação, ministrada por Elena Vássina e oferecida na FFLCH-USP, em 2017. Diego Moschkovich, brasileiro, formado na Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo (LGITMIK), é o tradutor de importantes obras de atores, diretores e pedagogos russos para o português. Realiza pesquisa de mestrado na FFLCH-USP sobre o Estúdio de Ópera e Drama, com orientação da professora doutora Elena Vássina.

27. Tradução para: “Em marzo de 1936 Konstantín Serguéyevich Stanislavsky me pidió que fuera a su casa. Yo sabía que em aquella época estaba trabajando intensamente para concluir su libro *El Trabajo del Actor Sobre si Mismo* y que estaba prácticamente ocupado en la organización Del Estudio de Ópera y Drama, em El que había depositado grandes esperanzas, ya que contaba con que, al experimentar con jóvenes, lograría verificar las nuevas bases teóricas del sistema. Yo también sabía que, a pesar de su delicado estado de salud, Konstantín Serguéyevich estaba experimentando, quizá, el mayor crecimiento de sus fuerzas creativas, cuando diariamente ofrecía a si mismo y a nosotros nuevos descubrimientos en el ámbito de la naturaleza de la creación actoral. [...] - Há oído usted hablar de mi Estudio? Me preguntó por fin. - Sí, por supuesto, Konstantín Serguéyevich. - Quiere enseñar aquí habla escénica? - Nunca lo he y ni siquiera recito en los conciertos - conteste yo. - Tanto mejor - dijo él -, eso quiere decir que em usted los tópicos no han tenido tiempo de desarrollarse. Quiere enseñar aprendiendo?”.

um esquema morto. Há somente uma salvação: é necessário trabalhar sem descanso, experimentar, buscar, duvidar, insistir, descobrir, abandonar o caduco. Cada um de nós deve colocar-se em constante desenvolvimento²⁸ (KNEBEL, 1991, p.13).

Maria Knebel viveu em diálogo com as missões que escolheu como pedagoga teatral e assim descreve, em *Toda a Vida*, seu grande mestre:

Eu vi o Stanislávski risonho, irritado, exigente, gentil, justo, intolerante, paciente, teimoso, confiante, inseguro, melancólico, feliz, vívido, cansado... Mas se em um lugar e de algum modo eu não o vi, eu sempre soube que ele era um gênio, e o encontro com ele, uma felicidade. Agora, pondo a vida na ponta do lápis, eu tenho certeza: eu sou feliz porque toda a minha vida fiquei às voltas com Stanislávski, que me forçou a “marcar-me” com sua genialidade. Durante a infância, *O Pássaro Azul*; depois – os espetáculos com a colaboração de Stanislávski-ator; então, através das suas produções, a familiaridade com os diretores de arte e, finalmente, eu encontrei várias pessoas para as quais ele distribuiu a chama do seu coração – tornei-me uma de suas estudantes... E por isso até os dias de hoje considero-me no dever de passar aos outros aquilo que recebi dele. Mas como contar sobre tudo isso, se isto é uma vida inteira? (KNEBEL, 1967, p.195-196).

Referências Bibliográficas

CHEKHOV, Michael. **The Path of the Actor**. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Organização e tradução de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Cali: Universidade do Valle, 2017.

28. Tradução para: “Pienso que esta escuela no debe morir, pues existe el peligro de que llegue a convertirse en un esquema muerto. Hay solamente una salvación; es necesario trabajar sin descanso, experimentar, buscar, dudar, insistir, descubrir, abandonar lo caduco. Cada uno de nosotros debe encontrarse em constante desarrollo.”

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: Do Realismo Externo ao Tchevovismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

KNEBEL, Maria. **A Palavra na Arte do Ator**. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Sobre a Análise Ativa da Peça e do Papel**. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **La Palabra en la Creación Actoral**. Madrid: Fundamentos, 2000.

_____. **El Último Stanislavski**. Madrid: Fundamentos, 1999.

_____. **Poética de la Pedagogía Teatral**. México: Siglo Veintiuno, 1991.

_____. **Toda a Vida**. Tradução de Rafael Bonavina para fins acadêmicos e não publicada, baseada no original russo de 1967.

MAUCH, Michel. **Poética e Pedagogia: Maria O. Knebel e o Monólogo Interior**, 2014, 146 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NEMIRÔVITCH-DÂNTCHENKO, V. **Mi Experiência Teatral**. Buenos Aires: Futuro S.R.L, 1949.

SHAPIRO, Adolf. Maria Knebel, Une Écoute Lumimeuse. In: SHAPIRO, Adolf et al. **L'Analyse de Gestion en Deux Livres et Quelques Annexes**. Paris: École Nationale Supérieure Des Arts et du Théâtre, 2006.

STANISLÁVSKI, Konstatin. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TAKEDA, Cristiane. **Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislavski: Os Caminhos de uma Poética Teatral**, 2008, 126 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VASSÍLIEV, Anatoli (org.). **Maria Knebel – Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.

VASSILIEV, Anatoli. Le Début. Une Écoute Lumimeuse. In: VASSILIEV, Anatole et al. **L'Analyse de Gestion en Deux Livres et Quelques Annexes**. Paris: École Nationale Supérieure Des Arts et du Théâtre, 2006.

VÁSSINA, Elena; Aimar, LABAKI. **Stanislávski – Vida, Obra e Sistema**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. ■