UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LUCIANA GIANNINI CANTON

A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano

São Paulo

2019

LUCIANA GIANNINI CANTON

A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano

Versão original

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Canton, Luciana Giannini

A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano/ Luciana Giannini Canton; orientadora, Maria Thais Lima Santos. –

São Paulo, 2019

183p: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Técnica Meisner. 2. Stanislavski. 3. Group Theatre. 4. Atuação. 5. Sanford Meisner. I. Santos, Maria Thais Lima, orient. II. Título.

CDD 21 ed. – 792

Nome: CANTON, Luciana Giannini

Título: A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano

Tese apresentada à Faculdade de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas

Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

_____

Instituição:

_____

Julgamento:

_____

Prof. Dr.

_____

Instituição:

_____

Julgamento:

_____

Prof. Dr.

_____

Instituição:

_____

Julgamento:

_____

Prof. Dr.

_____

Instituição:

_____

Julgamento:

_____

Prof.Dr.

_____

Instituição:

_____

Julgamento:

_____

A autotraição, amplificada para se encaixar na ótica do teatro, é toda a arte da atuação.[…] Atuar é a arte da auto-revelação.

Sanford Meisner.[1]

[1] "*Self-betrayal, magnified to suit the optics of the theater, is the whole art of acting*". A frase de Meisner cita o artigo de junho de 1895 de Bernard Shaw sobre Eleonora Duse. MEISNER, S.; LONGWELL, D. *On Acting*. Nova York: Vintage Books, 1987, p. 145. Tradução nossa.

Para meu companheiro Wilson Aguiar, cujo sorriso é o melhor incentivo em minha vida

Agradeço:

À Prof.ª Dr.ª **Maria Thais Lima Santos**, pela precisa e dedicada orientação. Sua sensibilidade polifônica e seu conhecimento foram fundamentais para o meu crescimento nestes anos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa e viabilização da pesquisa e aos funcionários da Escola de Comunicações e Artes, pela solicitude.

Ao Prof. Dr. **Roberto Franco Moreira** e à Prof.ª Dr.ª **Elisabeth Silva Lopes**, pelos valiosos comentários na ocasião de minha qualificação.

À **Maria Cristina Guimarães Cupertino**, pelas revisões sempre esmeradas.

A **Walter Salles**, por ter me presenteado, vinte anos atrás, com o livro de Sanford Meisner.

A **John Tyrell**, meu professor da técnica Meisner durante minha formação nos Estados Unidos. Seus apontamentos sempre atentos, precisos e carinhosos, e sua ética ao lidar com as questões mais delicadas, aliados a uma determinação aguda e uma sensibilidade afiada, são modelos seguidos por mim em sala de aula.

A **Ramiro Silveira**, que me ajudou a escolher o tema desta tese.

À **Isabella Tardin Cardoso**, por suas sempre carinhosas apreciações.

À **Marina Tenório**, por ter traduzido trechos do original russo de Stanislavski especialmente para esta tese.

A meu pai, **Manoel Canton Filho,** e à minha mãe, **Mariza Giannini**, que sempre me apoiaram.

A **Wilson Aguiar**, que me incentivou e me incentiva sempre.

A todos os meus alunos, que durante estes anos anos de docência da técnica Meisner confiaram em meu trabalho e me fizeram, cada um deles a seu modo, entender a importância da pedagogia do teatro e a imensa responsabilidade que é se ocupar da formação do outro. Formando vocês, formei a mim mesma. Agradeço especialmente a **Aila Rodrigues, Andreia Paiva, Anelise Ferrao, Antonio Jorge Dantas, Bárbara Mazzola, Camila Martinez, Cássio Prado, Daniela Fontana, Denise Garcia, Duda Meneghetti, Fábio Lins, Fabrizia Gallan, Fernanda Stein, Gabi Pascal, Gisele dos Reis, Giselle Prandini, Gustavo Soesi, Gustavo Valezzi, Hiago Marques, Ígor Falcão, Jessica Mancini, Juliana Yurk, Leonardo Mussi, Luciana Fontes, Luiza Romão, Mariana Mantovani, Marina Basthos, Martina Gallarza, Mônica Rosseto, Paulo Eduardo Rosa, Regiane Melo, René Guerra, Roberta Araújo, Rodrigo Rosado, Sandra Vilchez, Sílvia Bruniera, Sofia Maruci, Talita Contipelli, Tatiane Trujillo, Teresa Cecília, Val Taverini, Vitor Bassi** e **Viviane Borelli**.

Resumo

Canton, Luciana Giannini.
A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano. 2019. 183f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta tese propôs o estudo teórico da técnica Meisner, observando suas origens e as relações com o Sistema de Stanislavski. O objetivo dessa pesquisa foi analisar passo-a-passo a técnica meisneriana para esclarecer quais são os procedimentos criados por ela e qual a sua filiação com o Sistema.

O estudo questionou as possíveis origens dos seguintes procedimentos meisnerianos: o exercício da repetição, a atividade, o bater na porta, a preparação emocional, as imitações, impedimentos e o trabalho com cenas. Após esse panorama foi feita uma análise que estabelece paralelismos e distinções da técnica Meisner com alguns procedimentos do Sistema, apontando pontos de contato e inflexão entre eles, tais como: comunhão, círculo de atenção, memória afetiva, as circunstâncias propostas, o "se mágico" e o *étude*, mas constatou também diferenças significativas.

Concluimos que dois elementos da técnica, apesar de inspirados em Stanislavski, foram criados por Meisner: o exercício da repetição e a preparação emocional.

Palavras-chave: 1. Técnica Meisner. 2. Atuação. 3. Konstantin Stanislavski. 4. Group Theatre. 5. Sanford Meisner. 6. Sistema de Stanislavski. 7. Pedagogia do teatro

Abstract

Canton, Luciana Giannini.

The Meisner Technique and the Seeds on American Soil Planted by the Stanislavskian Sistem. 2019. 183p. Thesis (Doctorate in Theater) – School of Comunications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis proposes the theorical study of the Meisner technique, observing its origins and relations with the Stanislavski's Sistem. The goal of this research was to analyse step by step the meisnerian technique and clarify which are the procedures created by it, and how is it related to the Sistem.

The study questioned the possible origins of the following meisnerian procedures: the repetition exercise, the activity, the knocking on the door, the emotional preparation, imitation, impediments and the work with scenes. After this panorama, was made an analysis that stablished distinctions and paralelisms between the Meisner technique and some procedures of the Sistem, pointing spots of contact and inflexion between them, such as: communion, circle of attention, affective memory, given circunstances, the "magic if" and the *étude*, but found also significative differences.

This theses concludes that two elements of the Meisner technique, besides being inspired by Stanislavski, were created by Meisner: the repetition exercise and the emotional preparation.

Keywords: 1.Meisner Technique. 2. Acting. 3. Konstantin Stanislavski. 4. Group Theatre. 5. Sanford Meisner. 6. Stanislavski's Sistem. 7. Theater Education.

Lista de ilustrações

Figura 1- Stanislavski, Maria Lilina e Sulerjítski (com cachorro no colo) de férias em Kislovodsk.....30
Figura 2- "O grilo da lareira": Michael Chekhov, Vera Soloviova e Eugene Vakhtangov sob a direção de Boris Suchkévich.....32
Figura 3- Fila do público de Filadélfia para assistir ao TAM.....35
Figura 4- Richard Boleslavski.....36
Figura 5- Maria Ouspenskaya.....40
Figura 6- Os jovens Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg em Dover Furnace, Nova York, verão de 1932……..……...44
Figura 7- O Group Theatre, 1931.....47
Figura 8- Foto intitulada "O Ator Pensador", inspirada no pensador de Rodin, Green Mansions, Nova York, verão de 1933.....48
Figura 9- Elia Kazan levanta os braços como Agate Keller em "Waiting for Lefty", 1935.....50
Figura 10- Stella Adler como Bessie Berger, Art Smith como Myron Berger, e Sanford Meisner como Sam Feinschreiber em "Awake and Sing!",1935.....52
Figura 11- Sanford Meisner.....55
Figura 12- Meisner em sala de aula, 1957. Ao lado de Meisner, Robert Duvall……....64
Figura 13- Meisner em sala de aula, 1985…….....95
Figura 14- Rascunho do Sistema feito por Stanislavski em 1913.....110
Figura 15- Rascunho original de Stanislavski, publicado no livro "A construção da personagem".....111
Figura 16- Detalhe da base do rascunho original de Stanislavski.....112
Figura 17- Outro detalhe do rascunho original de Stanislavski.....114
Figura 18- Detalhe do rascunho original de Stanislavski.....115
Figura 19- Detalhe da parte superior do rascunho original de Stanislavski.....120
Figura 20- O gráfico do Sistema de Stanislavski em russo e em português.....121
Figura 21- Detalhe central do gráfico do Sistema de Stanislavski em português e a comparação com chakras da ioga por Sharon Carnicke.....122

Figura 22- Comparação dos dois gráficos de Stanislavski.....123

Figura 23- Desenho do Sistema original comparado ao que foi feito por Robert Lewis.....124
Figura 24- Detalhe da base do desenho do Sistema por Robert Lewis.....125
Figura 25- Desenho do Sistema por Robert Lewis, visto de outro ângulo.....128
Figura 26- Detalhe superior do desenho do Sistema por Robert Lewis.....130
Figura 27- O movimento que a gota imprime na água.....131
Figura 28- Gráfico da técnica Meisner.....133
Figura 29- Dependendo da intensidade e da sua qualidade, o gotejamento interfere, ainda que indiretamente, na qualidade e extensão da onda gerada.....134
Figura 30- Aproximação visual dos dois gráficos.....135

Lista de tabelas

Tabela 1- Elementos do aparelho criador do ator em Stanislavski e Robert Lewis.....129
Tabela 2- Análise das diferenças dos dois desenhos.....135

Sumário

Introdução.....15

1. A transposição do Sistema de Stanislavski para os Estados Unidos.....27

1.1 As conquistas de Stanislavski e o trabalho no Primeiro Estúdio.....28

1.2 As turnês americanas do Teatro de Arte de Moscou.....34

1.3 O Teatro Laboratório Americano.....36

1.4 A convergência de Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford...42

1.5 O Group Theatre: os anos de ouro.....46

2. A técnica Meisner.....54

2.1 Um histórico de Sanford Meisner.....54

2.2 Os fundamentos da técnica Meisner e o exercício da repetição.....59

2.2.1 O *viver verdadeiramente* e a *realidade do fazer*.....59

2.2.2 O exercício introdutório de observação e suas origens em Rapoport …….……...61

2.2.3 O jogo da repetição de palavras e sua inspiração em Sudakov……. 63

2.2.4 O instinto do ator e sua relação com o comportamento……..….66

2.2.5 As etapas do jogo da repetição de palavras……..68

2.3 A atividade independente……...…71

2.4 O bater na porta: razões e circunstâncias emocionais.....76

2.4.1 A primeira leitura do texto dramático…….77

2.4.2 O bater na porta com circunstâncias emocionais.....78

2.5 Primeiras cenas.....80

2.6 Problemas de ação criminal.....81

2.7 A preparação emocional e suas origens em Freud.....83

2.8 Adeus à repetição: a improvisação……..…91

2.9 A personagem na visão meisneriana: particularização, trabalho com impedimentos e imitação.....94

2.10 O trabalho com cenas.....103

3. A técnica Meisner e o Sistema stanislavskiano: uma aproximação.....107

3.1 Diferenças de propósitos e de procedimentos da linguagem.....107

3.2 O gráfico do Sistema e um possível gráfico da técnica Meisner.....110

3.2.1 O gráfico clássico do Sistema.....110

3.2.2 A versão americana do gráfico do Sistema 124

3.2.3 Um possível gráfico da técnica Meisner.....131

3.3 Princípios, elementos e procedimentos.....137

3.3.1 O exercício da repetição e o princípio da comunhão em Stanislavski.....137

3.3.2 O exercício da atividade e os conceitos stanislavskianos

de círculo de atenção e ação.....140

3.3.3 O bater na porta: circunstâncias propostas, imaginação e tarefas..146

3.3.4 O trabalho de preparação emocional em Meisner e a memória das emoções: algumas relações 153

3.3.5 A improvisação meisneriana e o étude stanislavskiano.....160

4. Considerações finais e conclusão.....163

Referências bibliográficas.....168

Material Audivisual.....183

Introdução

O Teatro, assim como o ser humano em sua existência, tem duas grandes buscas: a filiação e a continuidade. Ao mesmo tempo que queremos avançar e florescer, temos uma irresistível atração pelo desconhecido que veio antes de nós. É como se quiséssemos pertencer ao mundo antes mesmo de termos existido, uma saudade do que não se conhece mas que existe em nós estranhamente, que é ... nossa ancestralidade.

A busca por mestres é, irremediavelmente, a busca por nós mesmos. Na figura idealizada do mestre moldamos a figura que desejamos ser. Os mestres servem para iluminar o que já existia, milagrosamente, em nós. Nossos desejos de Teatro são misteriosos para nós como foram os que nos antecederam. Por que se debruçar sobre o passado? Por que a necessidade de "voltar para casa"? A necessidade da filiação é a necessidade do *reconhecimento*, da ficção do outro *que possa dar conta da nossa*. Eu fabrico a sua história para talvez entender a minha. Assim, buscamos em nossos antepassados artísticos a nossa própria teatralidade esquecida.

Toda história, mesmo uma tese acadêmica, é uma ficção, e essa ficção nada mais é que um desejo, um desejo particular que passamos anos lutando para que seja também de uma coletividade. Como a minha necessidade de narrar pode ir ao encontro da de quem a irá receber? Como as minhas escolhas, que são subjetivas, se transformarão num pensamento objetivo e crítico? Meu recorte das questões para esta tese já será *a minha* ficção, a história *como eu quero* que seja reescrita, e então sobra a pergunta: O que estamos reivindicando para nós? O que estou reivindicando aqui, com esta tese?

Algumas figuras nos inspiram, a ponto de vermos nelas algo que parece sempre ter pertencido a nós mesmos. E assim aconteceu comigo e os dois personagens principais dessa história, Sanford Meisner e Konstantin Stanislavski, ambos atores que dedicaram a vida à pedagogia do ator.

Eu me espelho nesses personagens que crio agora, que vocês verão desfilar pelas páginas a seguir, que tantos teóricos e historiadores – e também eles mesmos em seus livros – criaram, a seu modo, antes de mim. Sou uma atriz que foi tragada pela pedagogia,

sem saber muito bem como nem por quê. Simplesmente aconteceu. Assim como tantas coisas não têm explicação, essa também não tem.

No desejo de entender as origens de minhas paixões pelo Teatro eu cheguei até esse trabalho. Esta tese foi um desmembramento lento e por vezes doloroso, um cavoucar a terra para tentar desenterrar talvez aqueles conhecimentos de que eu tanto precisava.

Minha vontade inicial era entender como Meisner tinha reinventado elementos do Sistema. Eu era formada nessa técnica (tinha passado dois anos nos Estados Unidos, entre 1999 e 2001, com bolsa do extinto programa Apartes, da Capes, e tendo como professor o ator John Tyrell, que fora aluno de Meisner) e suspeitava de suas origens, mas refazer sua trajetória filial me pareceu ser um caminho desafiador a seguir. Meus dois motivos fundamentais foram: 1. O desconhecimento da técnica no Brasil, e 2. A falta de material, mesmo estrangeiro, que fizesse essa religação dos pontos entre os dois.

Quis trazer essa reflexão para atores, diretores e pedagogos brasileiros, elucidar suas diferenças e contribuir para essa religação com questões muito importantes e tão adormecidas entre nós. Se apresento aqui um pedagogo americano como escolha central é porque ele me abriu portas que não consegui que fossem abertas no Brasil, portas que talvez os americanos não conseguissem abrir sozinhos: eles entenderam e, principalmente, souberam se apropriar de vários conhecimentos de Stanislavski.

Como exemplo cito este relato da atriz e pedagoga Stella Adler a respeito de seu contato direto com Stanislavski:

> Quando saí andando do apartamento de Stanislavski eu vaguei pelas ruas de Paris. [...] Tinha trabalhado com o mestre professor do mundo, o homem cujas palavras iriam inundar o mundo com a verdade. Aquele senso que ele tinha do quão verdadeiros devemos ser; essa era sua herança, isso é o que ele nos deu. Eu não poderia agradecer-lhe suficientemente. Lembro-me de caminhar pela rua e dizer: "Senhor Stanislavski, não posso lhe agradecer pessoalmente, mas toda a minha vida vou me dedicar às outras pessoas, para dar a elas o que você me deu.[2]

[2] ADLER, S. *The Technique of Acting*. Nova York: Bantam Books, 1990, p. 122. Tradução nossa.

O relato de Adler cativa, não pelo que ela está chamando de verdade, ou *senso da verdade* (termo stanislavskiano sobre o qual nos debruçaremos no segundo capítulo), mas porque é um encontro, uma religação com a sua filiação, e porque, tal como *a jornada do herói* descrita por Christopher Vogler, [3] ela retorna agora com o *elixir* – o conhecimento. E nesse retorno existe a questão da *responsabilidade* do pedagogo em relação ao teatro, o legado de seus antecessores que ele deixará para as gerações futuras.

Em sala de aula com a técnica Meisner

A primeira dificuldade que encontrei ao iniciar a feitura desta tese foi dar conta de universos tão distintos quanto distantes. Sabia, pelas minhas leituras de Stanislavski, da complexidade de seu Sistema e que, longe de ser uma receita, ela era um universo a ser adentrado, o da *natureza humana*. Diz Stanislavski: "Não existe o Sistema. Existe a natureza."[4] Essa afirmação demonstra o esforço constante de não ter o Sistema visto como uma doutrina rígida, apontando para seu real foco que é a criação da vida de um papel. Infelizmente, o Sistema foi e ainda é visto como tal doutrina, e eu encontrei, em minha formação inicial como atriz no Brasil, muitos desses preconceitos. O encenador Antunes Filho, que foi meu primeiro professor de teatro (passei dois anos no CPT, 1991-1992, onde também tive minha primeira experiência dando aulas), nos proibia de ler Stanislavski, associando o ator stanislavskiano com o ator tomado, sem controle de seus atos ou situações. Ele oferecia como antídoto para o suposto personalismo stanislavskiano o texto de Diderot, *O Paradoxo do Comediante*[5], onde um ator sempre distanciado tem sempre o total domínio do que faz.

Essa visão de Stanislavski como algo ultrapassado permeou meus anos de formação, até que fui estudar cinema (sou formada na ECA-USP, 1993-1997). Minha

---

[3] VOGLER, C. *The Writer's Journey*: Mythic Structure for Writers. Califórnia, Michael Wiese Productions, 2007, p. 215.
[4] STANISLAVSKI, K. *An Actor's Work.* Nova York: Routledge, 2017, p. 640. Tradução nossa.
[5] O receio do ator "tomado" já está colocado por Denis Diderot (1713-1784) em seu *Paradoxo sobre o comediante*: "não é o homem violento que está fora de si que dispõe de nós; trata-se antes de uma vantagem reservada ao homem que se domina". In: GUINSBURG, J. *A filosofia de Diderot.* São Paulo: Editora Cultrix, 1996, p. 169.

busca por uma atuação cinematográfica me levou a confrontar novamente a questão da verdade das emoções. Foi então que, procurando nos Estados Unidos as diferentes técnicas, me deparei com a de Sanford Meisner.

Preciso dizer que foi uma experiência difícil e transformadora. Eu receava trabalhar com emoção verdadeira, tinha medo de perder o controle dos meus sentimentos. Era um tabu, colocado por minha formação inicial, que eu precisava quebrar; tinha ao menos de experimentar, nem que fosse para dizer: “Isso não é para mim”. Pois bem, quando chegou o momento da preparação emocional decidi experimentar, e, para minha surpresa, passei ilesa pela experiência. Não estava traumatizada nem tinha perdido o senso de realidade. Era difícil lembrar o que acontecera; tal como na vida, eu não me lembrava dos detalhes. Uma analogia possível é a de ser levada por uma onda, algo maior que nós no momento, mas à qual reagimos e sobrevivemos. Os sentimentos terminavam misturados e revirados depois da preparação emocional, mas, por haver entendido a importância e o sentido do uso da imaginação, fui pouco a pouco compreendendo que era possível ter o leme daquele barco, encontrar a direção, mesmo numa situação tempestuosa.

Quando retornei ao Brasil encontrei dificuldade de aplicar a técnica com os atores e diretores em montagens teatrais e produções audiovisuais das quais participei. A técnica, que privilegia o contato e a relação com o outro, era difícil de ser aplicada fora do seu contexto. Muitos atores simplesmente atuavam sozinhos, e alguns diretores me pediam uma emoção já como resultado, sem ao menos consultar o que pulsava em meu aparelho criativo. Tive algumas experiências melhores na aplicação da técnica, mas eu era um peixe fora d’água; minha experiência nos Estados Unidos simplesmente não servia.

Foi então que comecei a dar aulas da técnica, pois acreditava que havia algo de importante ali, que era a capacidade de escutar e se influenciar pelo outro, a capacidade de alçar o voo da imaginação, e a ideia de que uma cena é apenas o que acontece entre duas pessoas naquele momento determinado, e que é, pela sua própria natureza, irrepetível. Quando eu assistia ou mesmo participava de uma cena onde algo *realmente* acontecia entre os atores, era como se o que era morto ganhasse vida, e havia sempre a sensação de assombro relacionada a algo surpreendente.

Uma qualidade do primeiro exercício meisneriano, o *jogo da repetição de palavras*, é a multiplicidade dos estados psíquicos pelos quais os atores passam, algumas vezes indo muito rapidamente da tragicomédia ao drama, da farsa à tragédia, do melodrama ao minimalismo; enfim, como um cristal, vemos os gêneros definindo-se por si mesmos sem que os atores queiram e dirijam nossa percepção. Esses estados de humor são como "ondas" que os atores pegam quando estão realmente juntos. A constatação de que existem tais correntes subterrâneas autônomas, que parecem ter vida própria, leva a uma fascinação inicial com a técnica. O objetivo profundo desse exercício é o entendimento do lugar do ator nessas correntes. Os melhores alunos são os que se aventuram mais, permitindo-se ir sem medo a lugares mais distantes. Depois de um exercício bem-feito uma pergunta constante, minha e dos alunos, é: por que as cenas que fazemos não têm essa qualidade, essa vibração, essa imprevisibilidade? E minha resposta é: "Para Meisner, *isso*, e nada menos que isso, é uma cena". Claro que nesse momento já estou atuando talvez o papel de Meisner e projetando palavras minhas no que seriam as dele.

Entendo que a técnica Meisner ensinada por mim no Brasil é uma versão minha, pois nunca será a mesma que eu tive com meu professor americano em solo americano. Por mais que eu tente ser fiel ao passo-a-passo da técnica, o meu entendimento vem acompanhado de minhas preferências e ambições.

A questão da pedagogia meisneriana é particularmente complicada, pois seu exercício fundamental é frequentemente entendido de maneira equivocada. Alguns dos alunos já familiarizados com a técnica entendem que repetir é comandar e fazer variações conscientemente, ou em ver a repetição simplesmente como algo mecânico. O problema é que, uma vez não entendida a dinâmica do primeiro exercício, toda a técnica é dada de maneira equivocada, escorregando nos erros que Meisner tanto procurou evitar. A confusão só se dissipa depois de alguns exemplos práticos nos quais a repetição acontece corretamente.

Existe também a questão de importar uma técnica como se fosse um produto e revendê-lo em solo brasileiro. O que é norte americano é melhor? Não estaria eu perpetuando a relação de colonizador- colonizado, ensinando uma técnica norte americana no Brasil?

A resposta é sim, e poderia se argumentar que, ainda por cima, ela é uma releitura de outro universo estrangeiro, o universo russo. Nesse caso, estaria passando não um conhecimento de primeira mão, mas algo que foi refeito, uma diluição do original.

O argumento que resta é apenas que, se a técnica for vista como um produto, e ela é, que seja ao menos um produto capaz de trazer algo novo e acrescentar à realidade brasileira. O que seria da Itália sem o macarrão chinês, por exemplo? A questão da origem determina o que é a identidade de uma cultura? São questões complexas, que talvez se resolvam quando desistirmos da originalidade como qualidade maior de algum conhecimento.

Nesse sentido, posso dizer que defendo uma identidade cultural através do ensino da técnica, mas que essa identidade, como sonharam os americanos do Group Theatre noventa anos atrás, possa se tornar algo fecundo em meu próprio país: um ator livre para explorar em sua imaginação suas personagens, em seu instrumento suas emoções, e em sua cena a relação com o outro.

Em meu privilégio de ter tido acesso à essa técnica através da bolsa concedida a mim pelo governo brasileiro, ressoam ainda essas questões. Na busca pelo conhecimento, talvez não importem tanto os caminhos, mas os encontros que podem fazer resplandecer os talentos escondidos. Com o passar dos anos fui me convencendo que não existem soluções simples para a ampla questão da formação de atores no Brasil, mas que podem existir vontades que se encontram em meio a essas tantas questões. Entre exemplos desses encontros em minha vida como professora, posso citar o momento em que vejo um aluno entender em seu corpo, mente e espírito quanto de território ele tem para explorar como artista; o momento quando a energia da sala está completamente revirada pelo turbilhão que acabou de ocorrer; e o momento quando os atores vão juntos para um mesmo lugar desconhecido, que não imaginaram mas que se abriu para eles simplesmente porque, para citar Clarice Lispector, *eles estavam suficientemente distraídos.*

As sementes stanislavskianas na técnica Meisner

Ao levantar a bibliografia para esse projeto constatei que não havia praticamente nenhum material que relacionasse a técnica Meisner com suas origens stanislavskianas. Entre os estudiosos de sua técnica o assunto foi abordado apenas – e ainda assim de modo generalizante, sem se deter sobre cada procedimento – na tese de Ruthel Darvas *A Comparative Study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner in The Context of Current Research about the Stanislavsky System*, de 2010.

Apesar da enorme popularidade da técnica, que hoje é a mais ensinada nas universidades e escolas de teatro americanas, sendo bastante difundida também na Europa, muito pouco material se produziu sobre ela. Se pensarmos que essa técnica existe desde os anos 50, constataremos que se passaram quase cinquenta anos até que surgisse o primeiro estudo sobre o assunto, que foi *Principles of Truthful Acting*: A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice, de Louise Stinespring (1999).

Quanto aos livros publicados sobre Meisner, a bibliografia é igualmente escassa. Além do livro dele e de Dennis Longwell *On Acting*, de 1987, escolhemos como centrais para esta pesquisa os dois livros de William Esper e Damon DiMarco, *The Actors Art and Craft:* William Esper teaches the Meisner technique, de 2008, e *The Actor's Guide to Creating a Character:* William Esper Teaches the Meisner Technique, de 2014. Esper foi aluno de Meisner, e em seus dois livros descreveu vários procedimentos meisnerianos que não constam no seu livro original. Outro livro utilizado nessa pesquisa foi *A Meisner Legacy*, de Martha Jacobs, também aluna de Meisner, publicado em 2011. Embora o livro de Jacobs não tenha o detalhamento nem a consistência do de Esper, sendo apenas um rascunho esquemático da sequência dos exercícios, ele foi útil para tirar dúvidas a respeito de vários procedimentos e da ordem em que eles são dados. A série de quatro livros *The Sanford Meisner Approach*, 1994-2000, de Larry Silverberg, foi por nós desconsiderada, dados a quantidade de erros e o entendimento muitas vezes distorcido da técnica. Nossa visão é compartilhada por James McLaughlin, que em sua tese afirma: "Ele entra no território da apostila prática que se apoia em uma linguagem vaga,

essencialista, para criar o efeito desejado".[6] É digno de nota que existam quatro livros publicados com tantos equívocos sobre a técnica. Parte do desejo desta tese é evitar a criação desses equívocos relacionados aos exercícios.

Tradução e Difusão dos textos de Konstantin Stanislavski no Ocidente: o bloqueio americano

Uma das dificuldades para uma pesquisadora não falante do russo, que pretende estabelecer alguma relação com as ideias de Stanislavski, é a dificuldade de tradução e de difusão que a sua obra apresenta. Nossos estudos sobre o plantio das ideias de Stanislavski em solo americano não podem ignorar o contexto das edições americanas e os problemas que as traduções apresentam e que, provavelmente, contribuíram para uma certa assimilação do Sistema. Neste sentido é importante lembrar que as traduções dos livros de Stanislavski que se disseminaram pelo mundo sempre apresentaram problemas estruturais e erros históricos, e o processo de reparação ainda está em curso.

O primeiro texto de Stanislavski foi sua autobiografia, *Minha vida na arte*, que foi encomendada por editores americanos, traduzida por J. J. Robbins e publicada em inglês no ano de 1924.[7] Foi publicada em russo, com revisão do autor que não ficou satisfeito com a edição americana, um ano depois, em 1925.[8]

Em 1928 Stanislavski sofre um ataque do coração que encerra a sua carreira de ator. Stanislavski não pretendia que seus escritos fossem divididos como foram divulgados e editados no Ocidente. No seu projeto o livro principal, *O trabalho do ator sobre si mesmo* deveria englobar três partes: PARTE 1. *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo*; PARTE 2. *O trabalho*

---

[6] McLAUGHLIN, J. *Meisner Across Paradigms*: The Phenomenal Dynamic of Sanford Meisner's Technique of Acting and its Resonances with Postmodern Performance. 250 p. Tese (Doutorado em Filosofia) –Drama Department, University of Exeter, 2012, p. 17. Tradução nossa.

[7] VÁSSINA, E, e LABAKI, A.*Stanislavski*: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, pp. 60-61 e p. 93.

[8] MAUCH, M., DELARI, A. e CAMARGO, R. *Tabela Stanislavski*: a procura pelo melhor entendimento em português de seus trabalhos, p. 2. Disponível em: <http://www.academia.edu/230835/Tabela_Stanislavsky._Um_estudo_das_tradu%C3%A7%C3%B5es_no_ocidente>. Acesso em: 20 jan. 2019.

do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro; e PARTE 3. *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro.*[9]

A primeira edição americana desta obra, publicada em 1936 com tradução de Elisabeth Hapgood, consta apenas a metade do primeiro livro de *O trabalho do ator sobre si mesmo* e ganhou o título de *An Actor Prepares* (cuja tradução exata para o português seria "Um ator prepara"). Dois anos depois, em 1938, ano da morte de Stanislavski, *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência* é publicado na Rússia, e esse foi o único livro editado diretamente pelo criador do Sistema.

A segunda parte, *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação*, foi originalmente publicada na Rússia em 1948, dez anos depois da morte de Stanislavski, e a edição dos oito volumes de sua obra data foi publicada apenas em 1954, sendo que jamais foi editada em outro país com a estrutura idealizada por seu autor. Finalmente, em 1957, é lançado em russo, totalmente organizado por colaboradores do mestre russo e a edição americana, com tradução de Hapgood, veio dois anos depois, em 1950, e foi intitulada *Building a Character* (em português: "Construindo uma personagem"). Em 1961, nos EUA é lançado *Creating a Role* (em português: "Criando um papel"), também com tradução de Hapgood.

Infelizmente o intervalo de tempo, de doze anos, entre a publicação da primeira e da segunda parte do primeiro livro em território norte-americano propiciou um equívoco, amplamente divulgado nos EUA, de que o Sistema se resumia à metade do primeiro livro.[10] Constatamos que o fato dos Estados Unidos ter tido acesso à metade da primeira parte de *O trabalho do ator sobre si mesmo* - vinte e oito anos antes do Brasil, por exemplo - ainda na época em que o Group Theatre estava em ação – o transformou em difusor de um modelo que não corresponde aos propósitos do Sistema e nem mesmo às ideias e conceitos contidas nos escritos stanislaviskianos.

---

[9] VÁSSINA; LABAKI, op.cit., p. 84.

[10] DARVAS, R. *A Comparative Study Of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler And Sanford Meisner In The Context Of Current Research About The Stanislavsky System*, 158 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculty of the Graduate School, Wayne State University, Michigan, 2010, p. 3.

Finalmente, em 1957 é lançado em russo o terceiro livro, *O trabalho do ator sobre o papel*. Em 1961, portanto quatro anos depois, é lançado *Creating a Role* (em português: "Criando um papel"), também base na tradução de Hapgood.

Bella Merlin explicita o trabalho de edição feito por Elisabeth Hapgood e seu marido, o editor Norman Hapgood[11]:

> Junto com seu marido Norman, a tradutora americana Elizabeth Hapgood editou substancialmente os textos, e depois mais cortes foram feitos pela editora-chefe, Edith Isaacs. Embora os cortes parecessem simples, alguns deles foram particularmente displicentes. Esse exemplo traz à tona outra questão: a terminologia. Stanislavsky era tão atento para o fato de que suas anotações do Sistema não parecessem um "evangelho" que escolheu uma linguagem acessível a todos os leitores. Nas traduções americanas, entretanto, os termos simples como "pedaços" de texto e "tarefas" para os personagens foram substituídos por "unidades" e "objetivos", mais científicos, criando um tom diferente. Esses exemplos de incompatibilidades na tradução ilustram que algumas das intenções originais de Stanislavski haviam se tornado turvas.[12]

Elena Vássina e Aimar Labaki observam que só em 2008, setenta anos após a morte de Stanislavski, seus livros passaram a ser de domínio público e se pôde pela primeira vez, com respaldo legal, traduzi-los diretamente do russo. Até então, Hapgood manteve os direitos autorais únicos de tradução.[13]

Stanislavski confiara a ela a tradução e edição de todos os três livros, e foi apenas a versão americana (salvo a francesa, reduzida, da primeira parte de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, direta do russo) que se difundiu em outros idiomas. Jean Benedetti, que publica em 2009 a primeira tradução direta do russo nos Estados Unidos, unificando os três livros (*An Actor's Work*, em português: "Um trabalho do ator"), reforça que as

---

[11] Elisabeth Hapgood (1894-1974) e o marido Norman conheceram Stanislavski através de amigos e familiares. Eles habitavam a cidade de Badenweiler, na Alemanha, quando Stanislavski os visitou, em repouso pelo infarto que havia sofrido. In: VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 61.
[12] MERLIN, B. *Konstantin Stanislavsky*. Nova York: Routledge, 2003, p. 40. Tradução nossa.
[13] VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 99.

traduções de Hapgood apresentam inúmeros problemas, já que ela editou, cortou e adaptou os textos originais.[14]

Na América do Sul[15] encontramos uma exceção que enfrentou o *bloqueio* americano: a publicação ilegal de uma tradução das Obras Completas de Stanislavski, em cinco volumes, feita na Argentina por Salomón Merener em 1977, pela Editora Quetzal.[16]

Sobre a estrutura

O primeiro capítulo desta tese se ocupa em traçar um panorama histórico das sementes stanislavskianas plantadas em solo americano e em narrar como seus personagens centrais, Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya, migraram da Rússia para os Estados Unidos, levando o legado de Stanislavski para os jovens entusiastas americanos que criaram o Group Theatre. Para esse primeiro capítulo, muitos autores foram consultados, sobretudo os pesquisadores Jean Benedetti e Mel Gordon, que se ocuparam em narrar a ida de Stanislavski para os Estados Unidos, e os pesquisadores brasileiros Elena Vássina e Aimar Labaki, com seu livro *Stanislavski*: vida, obra e sistema, que saiu um ano depois do início deste trabalho, em 2016. Sobre o primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou contamos com a dissertação de Camilo Scandolara, *Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral do século XX*, de 2006. Sobre Maria Ouspenskaya, em particular, valemo-nos da tese de Pamela Heilman, *The American Carreer of Maria Ouspenkskaya (1887-1949):* Actress and Teacher, de 1999. Sobre o Group Theatre, contamos com os livros de Wendy Smith, *Real Life Drama*, de 1990; *The Fervent Years*, de Harold Clurman, 1975; e *The Group*

[14] BENEDETTI, J. Translator's Foreword. In: STANISLAVSKI, K. *An Actor's Work.* Nova York: Routledge, 2017, p. XXIV.

[15] No Brasil o primeiro livro *A Minha vida na arte* chegou 30 anos depois, em 1956, com tradução feita por Esther Mesquita Anhembi a partir da tradução francesa – reduzida – editada em 1934 por Nina Gourfinkel e Leon Chancerel. Uma segunda tradução, do original russo, foi feita apenas em 1989 por Paulo Bezerra. *O trabalho do ator sobre si mesmo* em português foi lançado em 1964 - 26 anos depois - traduzido da versão americana por Pontes de Paula Lima, com o título *A preparação do ator*. A segunda parte, lançada vinte anos depois, em 1970, com tradução do mesmo Pontes de Paula Lima segue novamente a americana e foi nomeado *A construção da personagem*. Da mesma forma, e com o mesmo tradutor *A criação de um papel* publicado em 1972, no Brasil. In: MAUCH, DELARI e CAMARGO, op. cit., p. 2-4.

[16] Ibidem, p. 2.

Theatre: Passion, Politics, and Performance in the Depression Era, de Helen Chinoy, de 2013.

No segundo capítulo, após traçarmos uma rápida biografia de Meisner, nos debruçamos sobre os princípios constitutivos de sua técnica, esmiuçando um a um os seus procedimentos. Esse capítulo é o primeiro material em português sobre o assunto, e esperamos que seja esclarecedor para atores, diretores e pedagogos que desejem colocá-lo em prática. Nele utilizamos o livro de Meisner, os livros de Esper e Jacobs e também minha experiência como professora da técnica.

O terceiro capítulo, talvez o mais ambicioso da tese, visa comparar os procedimentos meisnerianos com alguns elementos do Sistema de Stanislavski, para então responder à pergunta fundamental da tese: *Onde estão, na técnica Meisner, as sementes do Sistema de Stanislavski*? A aproximação do Sistema com a técnica foi algo que tivemos de tratar com cuidado, pois facilmente éramos induzidos a conclusões que reduziam as duas experiências pedagógicas. Incialmente, buscamos dar visibilidade às diferenças de extensão e propósito entre um *Sistema* e uma *técnica*, contrapondo duas imagens: de um lado, o clássico grafico organizado por Konstantin Stanislavski que estabelece os planos e as relações dos elementos do Sistema; e, do outro, propusemos um gráfico para a técnica Meisner que reproduz a imagem de uma gota quando cai na água, para a visualização e concretização do *momento a momento* proposto por Meisner, e que por nós analisado no capítulo 2.

Só então nos debruçamos sobre a aproximação de alguns elementos:o *exercício da repetição* de Meisner e o princípio de comunhão proposto por Stanislavski; os paralelos *entre o exercício da atividade* e o procedimento stanislavskiano de círculo de atenção; o *exercício do bater na porta* e as circunstâncias propostas e o conceito de ação stanislavskianos; a *preparação emocional* meisneriana e a memória das emoções; comparamos o procedimento de improvisação em Meisner com o *étude* de Stanislavski, para então traçarmos, no quarto e último capítulo, nossas considerações finais e conclusões.

1. A transposição do Sistema de Stanislavski para os Estados Unidos

> *Stanislavski desenvolveu um conjunto de princípios e procedimentos. A aplicação pessoal única de seus valores constituiu seu método. Um tradutor prolífico e atual de livros de teatro russo anunciou que em nenhum lugar de todos os Estados Unidos o Sistema de Stanislavski era realmente praticado. Ele está, é claro, absolutamente certo. Nós somos americanos. Não somos russos do século XIX. Criamos a partir de nós para o nosso mundo. Onde o Sistema de Stanislavski foi empregado literalmente a partir de seus livros, ele falhou, como todas as imitações sempre falham. As formulações essenciais de Stanislavski ou são universais ou não são. Elas são. Se não fossem, nunca teriam sido úteis para nós. O professor criativo nos Estados Unidos encontra o seu próprio estilo, o quer dizer seu próprio método, como todo artista deve encontrar. Senão, ele é um copiador. Copiadores e criadores são mutuamente excludentes.*[17]

[17] Sanford Meisner, em entrevista a Vera Soloviova, In: SOLOVIOVA, V. et al. "The Reality of Doing". *The Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1, 1964, p. 140. Tradução nossa.

1.1 As conquistas de Stanislavski e o trabalho no Primeiro Estúdio

O Teatro de Arte de Moscou (TAM)[18] conheceu seu apogeu artístico e reconhecimento nas duas primeiras décadas do século XX. As pesquisas de seu sócio fundador Konstantin Stanislavski nesse período renovaram profundamente a arte do ator, nas históricas montagens de Anton Tchekhov e Máximo Górki. Opondo-se à tradição do ator histriônico e auto-centrado, cujo produto era uma afetação exacerbada, Stanislavski propunha o trabalho a partir de si mesmo como base de um novo ator, a serviço do universo que pretende criar, o que resultou numa valorização do trabalho de conjunto (*"ensemble"*).[19] Para termos uma ideia da grande mudança proposta por Stanislavski podemos citar o depoimento – que define a natureza da mudança do trabalho dos atores – do ator Vasili Toporkov ao assistir à montagem do TAM da obra *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov:

> De repente, ao longe, uma locomotiva apitou e a empregada Dunyasha, com uma vela na mão, correu dentro do quarto e olhou à janela o sol nascendo, enquanto no outro quarto um sonolento Lopakhin entrava. Eles começaram a falar. [Reação de Toporkov:] "Mas esses não são atores! São pessoas reais." Aquilo era bom ou ruim? Não tive tempo de decidir. [...] Primeiro eu me senti perdido, não sabia a quem assistir, mas gradualmente minha atenção pousou em um homem alto de sobretudo. Era Gaev. O homem alto, quando entrou, parecia trazer consigo a própria vida. O que eu vi era como um milagre! Como podia alguém no palco, na frente de mil espectadores, estar tão completamente ocupado com suas próprias questões? Não me ocorreu de imediato que aquele era Stanislavski em pessoa. Não me parecia possível que eu estivesse vendo no palco um ator, e não Gaev, aquele infortunado homem do campo. Stanislavski, o ator, não me "surpreendeu" de maneira alguma; ele não usava o "arsenal militar pesado" dos atores. Eu não sabia determinar se do ponto de vista do ator aquilo era bom, mas simplesmente não conseguia tirar os olhos dele; era

[18] O Teatro de Arte de Moscou nasceu em 1897. O célebre encontro de dezoito horas entre Stanislavski e Nimerovitch-Danchenko no Slavianski Bazar firmou essa parceria que duraria quarenta anos. Stanislavski cuidaria da parte criativa enquanto Danchenko sugeriria peças e se encarregaria, no acordo inicial, da parte administrativa do teatro.

[19] *"Ensemble"* é uma palavra francesa que significa "conjunto".

> como se ele tivesse me enfeitiçado. [...] Nada era feito para mostrar, nada era "teatral", mas tudo penetrava fundo na alma.[20]

Essa qualidade de "vida real" que Toporkov observa, com os atores desvencilhados dos antigos trejeitos e estilos dos atores imperiais, acontecia em razão de uma total imersão dos atores na situação das personagens, e o resultado do conjunto seria um organismo vivo em todas as suas instâncias. *Escola da experiência vivida* (na linhagem do ator Mikhail Shchepkin),[21] foi como Stanislavski chamou a escola que ele preferia, em detrimento da *escola da representação* dos franceses (pautada na razão) e da *escola da eficiência* (que dava importância aos gestos e à pronúncia).[22]

Explorando os conceitos fundamentais que analisaremos mais adiante, *o trabalho sobre si mesmo no processo criador da experiência* e *o trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação*, o Sistema de Stanislavski foi tomando forma aos poucos, sendo testado em cada montagem do TAM. Segundo Jean Benedetti[23], é na histórica montagem de *Um mês no campo*, de Turgheniev (1909), que ele utiliza pela primeira vez o procedimento da *análise ativa*, dividindo a ação do texto em pedaços, e aliando-os com a pesquisa da memória das emoções.[24]

Alguns escritos de Stanislavski já circulavam na época e, em 1909, ele escreve pela primeira vez uma conferência sobre seu Sistema, dando ênfase ao uso da memória das emoções. Em 1911 ele introduz aulas de euritmia de Émile Jaques-Dalcroze[25], estuda

---

[20] O texto de Toporkov é uma testemunha tardia (1925) desse espetáculo de repertório que estreou em 1904, mas data aproximadamente da mesma época em que o TAM excursionou pelos Estados Unidos (1923-1924). In: TOPORKOV, V. *Stanislavski in Rehearsal*. New York: Routledge, 1998, p. 34-35. Tradução nossa.

[21] Mikhail Shchepkin (1788- 1863) é considerado o maior ator imperial da Rússia do século XIX, tido como o pai da atuação realista.

[22] BENEDETTI, J. *Stanislavski*: a Biography by Jean Benedetti. Londres: Methuen Drama, 1988, pp.197-198. Tradução nossa.

[23] Jean Benedetti (1930-2012) foi um biógrafo, tradutor e pesquisador inglês que traduziu os livros de Stanislavski diretamente do russo.

[24] BENEDETTI, op. cit., p. 185. Apesar de Jean Benedetti citar já em 1909 a utilização da análise ativa, o mais correto seria empregar o termo "análise de mesa". Apenas no fim de sua vida Stanislavski chegará ao procedimento da análise ativa, assim nomeado por Maria Knebel após a morte dele. Stanislavski usou para essa análise o termo "novo método".

[25] Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi um importante pedagogo que aliou o ensino da música a práticas corporais. BENEDETTI, op. cit., p.201.

elementos da filosofia indiana e da ioga, além de redescobrir o espírito da *commedia dell'arte* e a importância da improvisação no trabalho do ator. [26]

Figura 1- *Stanislavski, Maria Lilina e Sulerjítski (com cachorro no colo) de férias em Kislovodsk*

Stanislavski sentiu necessidade de ter um espaço de desenvolvimento do seu Sistema fora dos moldes do Teatro de Arte de Moscou e, encorajado pelo amigo Máximo Gorki,[27] abriu as portas do Primeiro Estúdio em 1912.[28] Como seu braço direito contava com a condução pedagógica de Leopold Sulerjítski,[29] que introduziu conceitos advindos da ioga como o *prana*[30] e a radiação, como modos de chegar ao *estado criativo da mente.* A ética, outro elemento fundamental para Stanislavski, era entendida com propriedade

[26] GORDON, M. *The Stanislavsky Technique*: Russia: a Workbook for Actors. Nova York: Applause Theatre Books, 1987, pp. 39-40.
[27] Máximo Gorki (1868-1936) foi um importante escritor e dramaturgo russo. Entre suas peças clássicas que estrearam no Teatro de Arte de Moscou podemos citar *Ralé* (1901) e *Pequenos burgueses* (1902).
[28] BENEDETTI, J. *Stanislavski*: an Introduction. Londres: Methuen, 2000, p. 64.
[29] Leopold Sulerjítski (1872-1916) foi uma figura fundamental para o desenvolvimento do Sistema de Stanislavski. Sua morte precoce deixou profundamente pesaroso Stanislavski, que o considerava "insubstituível". Sulerjítski dividia com o mestre russo a crença no trabalho espiritual do ator. Sob sua supervisão, a peça *O grilo da lareira*, de Charles Dickens, em 1914, foi um marco no estabelecimento do Sistema.
[30] "Prana" é uma palavra sânscrita utilizada pela ioga que se refere a ondas de uma força vital universal.

por Sulerjítski,[31] que, inspirado por Liev Tostói,[32] se esmerava em formar no Primeiro Estúdio um ambiente disciplinado, um mundo à parte, utópico, criado para que o trabalho com os atores pudesse florescer.

A influência da ioga nas práticas do *Sistema* pode ser identificada no uso de técnicas de relaxamento e exercícios de concentração utilizando objetos e círculos de atenção (pequeno e grande) que, combinados com os jogos infantis e de imitação de animais (para recriar a ingenuidade e o poder artístico da criança ou dos povos primitivos), serviam como elementos básicos (relaxamento, concentração e ingenuidade) para chegar ao estado criativo da mente.[33]

Foi também Sulerjítski que propôs a Stanislavski um ideal de comunidade fora dos centros urbanos, onde o fazer teatral estaria relacionado ao trabalho na terra (e que mais de uma década depois serviria de inspiração para os jovens do Group Theatre). Esse ideal chegou a ser concretizado durante alguns verões, numa terra comprada por Stanislavski na Criméia em 1915, pouco antes da morte prematura do idealizador do projeto, ocorrida no ano seguinte. Como afirma Mirella Schino:

> Já há alguns anos Suler havia proposto, como indispensável complemento da vida do Teatro de Arte, a constituição de uma comunidade. O que Súler queria, na realidade, era algo radical: um teatro inserido em uma comunidade artística fora da cidade, cujos atores atuariam e trabalhariam a terra, e cujos espectadores fossem hospedados em uma pousada para conviver por alguns dias com a vida do teatro. Súler

---

[31] "Um professor nato com uma forte tendência espiritual, Suler acreditava mais em transformar a vida que em melhorar a arte. De acordo com ele, o teatro revelava o que não era dito, a linguagem escondida entre as pessoas. O novo ator, que se debruça sobre a verdade e a experiência para a sua expressão e inspiração, poderia expor – e então mudar – o mundo cotidiano de mentiras. O teatro comum era construído por meios artificiais de histrionismo, ou atuação histérica, que afeta o sistema nervoso do espectador. A histeria, segundo Suler, era o resultado da recusa a sentir profundamente. Atuar com base no Sistema, construído com uma técnica verdadeira e pessoal de expressão, criaria uma comunicação direta da alma do ator para a da audiência." In: GORDON, op. cit., pp. 42- 43. Tradução nossa.

[32] Liev Tostói (1828-1910) foi um escritor fundamental para a cultura russa. Entre seus grandes romances humanistas estão *Anna Karenina* e *Guerra e paz*. Seus ideais de pacifismo e anarquia, e sua forte busca espiritual através do trabalho (inclusive a vivência nas comunidades Doukhobor) inspiraram muito Sulerjítski, que estudara com a filha dele, Tatyana Tolstaya.

[33] GORDON, op. cit., p. 38.

> acreditava firmemente no papel da arte para construir relações humanas mais justas.[34]

Sulerjítski, dividindo com Stanislavski a responsabilidade de coordenar o Estúdio, teve entre seus aprendizes Michael Chekhov[35] e Eugeny Vakhtangov,[36] que pouco a pouco começaram a florescer em produções como "O grilo na lareira" (1915), uma adaptação de Dickens, considerada pelo renomado crítico de teatro Nikolai Efros a melhor peça do ano na Rússia. Nos anos 1914 e 1915 o Primeiro Estúdio tinha se estabelecido como o centro de um trabalho original e de atuação sensível e expressiva.[37]

Figura 2-*"O grilo da lareira": Michael Chekhov, Vera Soloviova e Eugene Vakhtangov sob a direção de B. Suchkévich*

Fonte: WHITE, A. (Ed.) *The Routledge Companion to Stanislavski.* Oxon: Routledge, 2014, p. 162

---

[34] SCHINO, M. Teorici, registi e pedagoghi. In: ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico (Org.). *Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo*: Avanguardie e Utopie del Teatro. Il Novecento; v. 3. Turim: Giulio Einaudi, 2001, p. 37 apud SCANDOLARA. C. *Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral do século XX*. 227 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, pp. 49-50.

[35] Um dos maiores atores de seu tempo e sobrinho de Anton Tchekhov, Michael Chekhov (1891-1955) foi também um importante pedagogo que transitou entre a Rússia, a Europa e os Estados Unidos. Conhecido pelo virtuosismo e capacidade de transformação, desenvolveu suas próprias pesquisas focadas no trabalho das personagens, continuando as de Stanislavski, as mais conhecidas delas tendo tratado do gesto psicológico e das dinâmicas de movimento. Seus livros *To the Actor: On the Technique of Acting* (*Para o ator*, na versão reduzida em português) e *Lessons for the Professional Actor* são clássicos ensinamentos da arte do ator do século XX.

[36] Evgeny Vakhtangov (1883-1922) foi um grande colaborador de Stanislavski, um diretor pedagogo por excelência. Após a morte de Sulerjítski ele passa a comandar o Primeiro Estúdio. Em seus últimos espetáculos, *O Dibbuk* e *A princesa Turandot*, que se tornaram marcos do teatro da época, ele muda a direção de suas pesquisas cênicas, apostando, como Meyerhold, numa nova teatralidade e firmando-se então como um dos maiores encenadores do seu tempo.

[37] BENEDETTI, J. *Stanislavski*: a Biography by Jean Benedetti. Londres: Methuen Drama, 1988, p. 207.

Outro jovem ator do primeiro Estúdio foi Richard Boleslavski,[38] que dividiu com Sulerjítski a direção da peça *O naufrágio do navio Esperança*, de Herman Heyerman (1913), teria um importante papel na disseminação do Sistema stanislavskiano nos Estados Unidos. Em 1922 ele foi convidado a se apresentar em Manhattan e na Filadélfia,[39] e sua viagem aos Estados Unidos coincidiu com a necessidade de Stanislavski de ter alguém com inglês corrente para mediar e facilitar a comunicação com o público na turnê de dois anos do Teatro de Arte. Foi assim que Boleslavski se uniu ao TAM em território americano, como assistente de direção nas cenas de conjunto e substituindo o ator Stanislavski em *Ralé*, de Gorki.[40]

Além dele, uma atriz do TAM e também integrante do Primeiro Estúdio será fundamental para a transposição das conquistas de Stanislavski para os Estados Unidos: Maria Ouspenskaya,[41] que foi aluna de Sulerjítski entre 1911 e 1914.

Ouspenskaya se manteve como atriz até o término do Primeiro Estúdio, quando teve um de seus papéis favoritos em *Balladyna*, de Juliusz Slowacki, que Boleslavski dirigiu antes de partir.[42] Ao participar da turnê do Teatro de Arte, Ouspenskaya decide não mais retornar à Rússia e permanece em Nova York. O crítico Stark Young, do *New York Times*, assim a descreveu, no papel de Anna em *Ralé*, de Gorki:

> Quando saiu da fila de miseráveis e cantou o verso daquela canção, Ouspensky [Ouspenskaya] trouxe para o palco algo magnífico e selvagem, com verossimilhança suficiente para ser crível de maneira realista mas com um poder e uma ferocidade

---

[38] Richard Boleslavski (1889-1937), polonês de nascimento, teve uma carreira prolífica como ator e diretor de teatro e cinema.

[39] GORDON, M. *Stanislavsky in America*: An Actor's Workbook. Oxon: Routledge, 2010, p. 19.

[40] O Teatro de Arte de Moscou havia feito duas turnês pela Europa Central e do Leste (em 1906 e 1922), mas ir para os Estados Unidos na época era muito mais difícil e arriscado que atualmente. Segundo Mel Gordon, "O empresário Morris Gest convenceu o TAM a ir para os Estados Unidos; eles precisavam desesperadamente de dinheiro para sobreviver dentro da nova política econômica de Lênin. […] Em 1923 o Teatro de Arte de Moscou embarca para uma turnê de dois anos de duração nos Estados Unidos.". In: GORDON, ibidem, pp. 19-20.

[41] Maria Ouspenskaya (1876-1949), atriz e pedagoga russa, teve uma carreira bem-sucedida no teatro russo e em Hollywood nos anos 30 e 40. Foi indicada duas vezes ao Oscar, com *Fogo de outono* (1936) e com *Duas vidas* (1939).

[42] HEILMAN, P. *The American Carreer of Maria Ouspenkskaya (1887-1949):* Actress and Teacher. 264 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Teatro, Louisiana State University, 1999, pp. 69-70.

> que fez daquela não apenas uma vida exterior mas uma grande e inesquecível ideia.[43]

1.2 As turnês americanas do Teatro de Arte de Moscou

No dia 4 de janeiro de 1923, depois de uma viagem tempestuosa e tensa, o navio *Majestic* chegou no porto de Nova York, onde Boleslavski estava esperando para saudar o Teatro de Arte de Moscou. Ouspenskaya assim descreveu a chegada:

> Foi em 1923 que vi pela primeira vez os Estados Unidos, no amanhecer de um dia de janeiro. Apesar do fato de ter estado doente e febril durante a viagem, eu estava no deck para saudar a Estátua da Liberdade. Flocos de neve grandes como dólares caíam flutuando do céu. Os famosos arranha-céus de Nova York pareciam agulhas de aço atravessando uma bruma cinza de chifon. A bruma, a neve, toda a imagem era tão irreal quanto os contos de fada que li quando criança.[44]

Sharon Carnicke conta como um Stanislavski deprimido, isolado, desacreditado por seus pares se deparou com o deslumbre da classe teatral americana – todos maravilhados com o que consideravam a revolução na atuação dos atores daquelas peças. É digno de nota que Stanislavski escolhera para a turnê nos Estados Unidos[45] produções que datavam de 20, 25 anos antes (*O Tsar Fiodor*, *A Gaivota*, *O Jardim das Cerejeiras* e *Ralé*, entre outras).

Carnicke se pergunta qual seria o porquê da escolha de um repertório tão antigo, questionando a resposta de Stanislavski: "Os Estados Unidos querem ver o que a Europa já conhece".[46] Na verdade, em 1923, depois da Revolução Russa de 1917, ele perdera seu poder artístico e administrativo no TAM, e as decisões das turnês eram tomadas pela

---

[43] HEILMAN, op. cit., p. 87. Tradução nossa.
[44] OUSPENSKAYA, M. *One Lone Foe of Typing*, *clipping* não identificado, c. 1940, arquivo de *clippings* de Ouspenskaya, Billy Rose Collection, New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center, apud HEILMAN, op. cit., p. 74. Tradução nossa.
[45] A primeira turnê terminou em junho do mesmo ano, tendo passado por Chicago, Filadélfia e Boston, e voltado para Nova York. Depois de um retorno a Paris, a trupe regressa aos Estados Unidos em novembro do mesmo ano para a segunda turnê.
[46] CARNICKE, S. *Stanislavsky in Focus*. Nova York: Routledge, 2009, p. 29. Tradução nossa.

administração do teatro, controlado pelo governo de Lênin. A falta de poder de Stanislavski contrastava, ironicamente, com a figura em que o haviam transformado, um monumento do realismo socialista, que definiu o mito – até hoje enraizado no imaginário coletivo – de um Stanislavski sábio, imutável e essencialmente realista. Nada mais distante do pesquisador sempre inquieto, mutável, disposto, mais que ninguém, a questionar a si próprio e às suas descobertas.

Figura 3- *Fila do público de Filadélfia para assistir ao TAM*

É importante comentar que Stanislavski aceitou ainda durante a primeira turnê, em Boston, a encomenda de sua autobiografia, por necessitar de dinheiro para pagar um tratamento médico para seu filho na Suíça.

A segunda turnê se iniciou em Nova York em 19 de novembro de 1923 com *Os irmãos Karamazov*, visitando depois Chicago, Boston, Filadélfia, Pittsburgh, Washington, Detroit, Brooklyn, Newark, Cleveland, Hartford e New Haven,[47] e terminou no dia 11 de maio de 1924 em Nova York.[48] Essas apresentações eram atuadas na lingua russa original, e havia um folheto, como na ópera, que explicava as cenas em inglês.

[47] HEILMAN, op. cit., p.89.
[48] MAGARSHACK,D. *Stanislavsky: A Life*. New York: Chanticleer Press, 1951, p. 357 apud HEILMAN, op. cit., p. 95.

1.3 O Teatro Laboratório Americano

Aproveitando seu reencontro com o TAM em 1923, Boleslavski organizou em Nova York uma série de palestras sobre o *Sistema*.[49] Na ocasião ele declarou:

> "Viver um papel" significa um completo abandono físico e espiritual por um período definido de tempo, para preencher um problema real ou fantástico do teatro.[50]

Nas palestras, Boleslavski define a concentração como algo espiritual, "a habilidade de dizer a qualquer um de seus sentimentos: pare e preencha todo o meu ser!"[51] Ele também se debruçava sobre a memória das emoções, dando vários exemplos e sugerindo aliá-la ao uso da imaginação, o que nomeava de *memória afetiva similar*.

Figura 4 - *Richard Boleslavski*

Fonte: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Serwis Fototeka. Disponível em: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/foto/ryszard-boleslawski>. Acesso em: 20 jan. 2019.

[49] Essas palestras estão disponíveis no livro BOLESLAVSKI, R. *Acting*: The First Six Lessons. Documents from the American Laboratory Theatre. Nova York: Routledge, 2010, p. 65.
[50] Ibidem, p. 106. Tradução nossa.
[51] Ibidem, p. 107. Tradução nossa.

Na plateia do Princess Theatre estavam os entusiasmados mecenas Miriam e Herbert Stockton. Miriam referiu-se a essas palestras como "a chegada de uma nova religião que poderia liberar e acordar a cultura americana".[52] Foi então que, em 29 de junho de 1923, os dois propuseram a Boleslavski a formação do Theater Arts Institute, (que depois se chamaria American Laboratory Theater – Teatro Laboratório Americano) na Rua MacDougal 139, em Nova York, com o objetivo de formar atores e colocar em prática os procedimentos de pesquisa de Stanislavski. No catálogo da escola, Boleslavski enfatizava a "necessidade de treinar atores como uma equipe, e não como indivíduos".[53]

O LAB – como ficou conhecido – começou a funcionar apenas uma semana depois da partida da trupe do TAM de volta à Rússia, e Boleslavski chamou Ouspenskaya, que havia permanecido em Nova York, para integrar junto com ele o corpo de professores.

O programa do LAB foi projetado como um curso de três anos em período integral para alunos rigorosamente selecionados. Prometendo mais que uma formação técnica e desejando ser "um solo sagrado do teatro, um lugar onde o espírito duela e é duelado", o LAB propiciou aos atores e diretores americanos o acesso às inovações do mestre russo, apoiadas em princípios filosóficos e artísticos condizentes com elas, com uma a plataforma que se baseava em três premissas:

> 1. Esse teatro deve crescer aqui por si mesmo e ter suas raízes em solo americano.
> 2. Deve começar devagar, treinando jovens americanos para o palco em todas as funções.
> 3. Deve ser reconhecido e organizado como uma força social viva, recriando-se a cada geração a partir do pensamento e dos materiais do seu próprio tempo. [54]

Tais premissas demonstram uma preocupação com a transposição do universo russo para o americano e um entendimento de que a criação de algo apropriado às circunstâncias americanas levaria tempo, além do reconhecimento de que a dramaturgia e o pensamento americanos precisavam se desenvolver para autenticar aquele trabalho.

---

[52] CARNICKE, op. cit., p. 36. Tradução nossa.
[53] Ibidem, p. 37. Tradução nossa.
[54] HIRSCH, F. *A Method to Their Madness:* The History of the Actors Studio. Cambridge: Da Capo Press, 1984, p. 59-60. Tradução nossa.

Além das aulas de Boleslavski e Ouspenskaya, os alunos tinham diversas disciplinas de formação, como voz (a palavra falada, produção de voz, dicção), balé, maquiagem, drama, esgrima, observação através do desenho, eurítmica Dalcroze e história da arte (em parceria com o Metropolitan Museum of Art). A transmissão do ponto de vista técnico em uma *escola* se apoiava em um treinamento que, como expõe Ronald Willis, visava três aspectos:

> 1. Desenvolvimento dos *meios exteriores* de expressão (corpo e voz do ator);
> 2. Refinamento dos *meios interiores* de expressão, que possibilitam ao ator a vivência, em sua imaginação, das situações criadas pelo dramaturgo;
> 3. Alargamento da consciência intelectual e cultural do ator.[55]

A base stanislavskiana do LAB se revela no trecho que enfatiza "a vivência, em sua imaginação, das situações" como princípio, e fica evidente também a preocupação com uma formação cultural e intelectual mais ampla, uma visão de que o ator deve ter conhecimentos diversos derivados de várias ciências.

Entre os jovens e ávidos alunos de Boleslavski e Ouspenskaya estavam Lee Strasberg e Stella Adler. Lee Strasberg, ao assistir ao Teatro de Arte em Nova York no ano de 1923, observa que "os membros da companhia não eram todos igualmente *ótimos*; eles eram todos igualmente *reais*",[56] demonstrando a obsessão pela verdade cênica que irá perdurar por toda a vida desse pedagogo.

Stella Adler, que frequentou o programa de dois anos do LAB destinado aos atores, revela suas impressões daquela experiência:

> No Teatro Laboratório Americano éramos inundados de claridade, saúde e valores. Boleslavski era um orador brilhante que levava consigo a tradição de Stanislavski e Chaliapin[57]. Eles eram todos gigantes no palco, forças poderosas no teatro. Como a

---

[55] WILLIS, R. The American Lab Theatre. *The Tulane Drama Review*, v. 9, n. 1, 1964, p. 113. Tradução nossa.
[56] CHINOY, H. Reunion, a Self Poitrait of the Group Theatre. *Educational Theatre Journal* – American Theatre Association, Vermont, Capital City Press, dez. 1976, p. 18. Tradução nossa.
[57] Feodor Chaliapin (1873-1938) foi um cantor de ópera russo, um dos mais famosos de seu tempo.

> música russa, eram fortes e grandes – tínhamos esse jeito de Moussorgsky[58] nos homens – não era um jeito inglês, isso eu posso assegurar! [59]

Boleslavski, que ministrava um curso chamado Arte do teatro, se dedicava muito mais a fazer palestras do que a conduzir os atores em sala de aula. Ficou conhecido por difundir os conceitos de Stanislavski em seu livro *Acting: The First Six Lessons,*[60] publicado depois que o LAB encerrou suas atividades, em 1933.

Devido às ausências constantes de Boleslavski, muitos consideravam as aulas de Maria Ouspenskaya o cerne do LAB, e Adler e Strasberg participaram do seu curso, chamado Técnica de atuação. Conhecida pela dureza de suas observações, com críticas diretas e implacáveis, Ouspenskaya começava suas aulas usualmente com uma improvisação em grupo, na qual se definia uma situação para que os atores inventassem seus personagens. Outras vezes trabalhava a partir do estabelecimento de uma atmosfera criativa,[61] além de diversos exercícios de concentração, relaxamento, e também de estudos de animais relacionados às personagens. A atriz, conhecida pela "capacidade de raio X para penetrar a alma do aluno",[62] era, segundo Stella Adler, uma referência segura:

> Eu estava ciente de que se atuasse para ela não sairia dos trilhos. Observava seus olhos. Ela sabia a verdade – no sentido russo do termo, não no americano. Era uma professora soberba porque não trazia nenhum tipo de ego ou personalidade. Abandonara tudo no Teatro de Arte de Moscou.[63]

---

[58] Modest Mourssorgsky (1839-1881) foi um compositor russo, conhecido por suas composições sobre a história da Rússia medieval.
[59] HIRSCH, op. cit., pp. 58-59.
[60] Publicado no Brasil como BOLESLAVSKI, R. *A arte do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
[61] Maria Knebel explica o conceito de atmosfera criativa: "O interesse profundo de cada um dos participantes no exercício que se está realizando (…) é precisamente o que se chama de atmosfera criativa, sem a qual o caminho para a arte é impossível". In: KNEBEL, M. *Análise-ação:* práticas das ideias teatrais de Stanislavski, p. 81.
[62] GORDON, *Stanislavsky in America*: An Actor's Workbook, op. cit.,p. 31. Tradução nossa.
[63] HIRSCH, op. cit., p. 62. Tradução nossa.

Figura 5- *Maria Ouspenskaya*

Fonte: Find a Grave. Disponível em: < https://www.findagrave.com/memorial/11480/maria-ouspenskaya>. Acesso em: 18 dez. 2018.

A primeira produção do LAB, em abril de 1925, foi *A capa da mulher do mar*, de Amelie Rives Troubetzkoy, uma dramaturga da casa. Com recursos simples de maquiagem e figurino, a encenação teve críticas negativas mas também elogios, como mostram as palavras da dramaturga Rachel Crothers em carta para o *New York Times*:

> *A capa da mulher do mar* é um chamado de despertar para a profundidade, a amplitude e as possibilidades infinitas da arte da atuação. [...] Jovens sem maquiagem fazendo velhos e velhas e parecendo velhos; porque se tornaram velhos através de um entendimento absoluto e do sentimento, do acordar da imaginação dramática inflamada, a ponto de ser transportados para aquela pequena vila costeira da Irlanda, vivendo a vida daqueles personagens da peça, pessoas tão remotas a

> esses americanos quanto se pode ser. Sua atuação era tão melhor e tão mais sincera que a encontrada no teatro profissional que é impressionante e inacreditável.[64]

Sobre a encenação, Stella Adler recorda:

> Não me recordo o dia, mas me lembro de ter sido levada para um apartamento térreo bem pequeno [...] Havia talvez umas vinte cadeiras no quarto. E eu vi a coisa mais linda que vi num palco nesse pequeno quarto – uma performance milagrosa. Era dirigida por Boleslavsky, e no canto mais distante do quarto, assistindo, estava Madame Ouspenskaya.[65]

Em outubro Boleslavski monta *Noite de Reis* e é bem sucedido, mas as montagens seguintes, de 1927 e 1928, não conseguiram agradar como as primeiras, e com a crise da Bolsa de Nova York dificultou cada vez mais o financiamento da instituição, com o país enfrentando em 1929 a maior recessão da sua história.

Boleslavski decepciona sua mecenas Miriam Stockton por passar muito tempo ausente dirigindo e atuando, e como ela chegou a penhorar sua casa para salvar o teatro, estava furiosa com a contínua omissão de Boleslavski, que por sua vez, entendia ser o LAB apenas um apêndice do original russo, avaliando que não conseguiria *fincar raízes* e se tornar *legitimamente americano*. Em 1929 ele parte para Hollywood, onde manterá uma carreira de diretor de cinema, dirigindo dezoito longas-metragens. No ano seguinte – 1930 – o Teatro Laboratório Americano fecha suas portas.

Ouspenskaya também foi aos poucos se desligando do LAB, encontrando sucesso como atriz na Broadway e ensinando em outras escolas, como a Neighborhood Playhouse,[66] em 1928, e o Theater Arts Institute, em 1929. Em 1931 funda seu próprio estúdio, o Maria Ouspenskaya's School of Dramatic Arts, e em 1939 o sucesso crescente em filmes e peças fez com que ela se transferisse para Los Angeles. Como atriz, Ouspenskaya ganhou status na indústria cinematográfica americana, e seu papel mais icônico foi o da cigana cartomante Maleva, dos filmes de horror *O Lobisomem* (1941), de

---

[64] HIRSCH, op. cit., p. 61. Tradução nossa.
[65] ROBERTS, J. *Richard Boleslavsky:* His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981, p. 153 apud HEILMAN, op. cit., p.120. Tradução nossa.
[66] É na Neighborhood Playhouse que Sanford Meisner irá ensinar durante quase toda a sua carreira.

George Waggner, e *Frankstein encontra o Lobisomem* (1943), de Roy William Neill. Em 1949 a morte acidental interrompeu sua carreira: alcoolizada, adormeceu deixando aceso o cigarro, o que resultou num incêndio a cujas queimaduras ela não resistiu.

1.4 A convergência de Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford

Nova York em 1925 era uma cidade dominada por produções teatrais comerciais, com grandes atores como atração. Havia duas instituições que fugiam à regra: o Theatre Guild e os Provincetown Players, que procuravam manter um trabalho contínuo com o mesmo grupo de atores. O Theatre Guild tinha uma escola na qual o elenco passava da formação para o teatro profissional, mas não chegou a ser uma companhia de repertório como o Teatro de Arte de Moscou; apenas produzia peças, por determinado período de tempo, e sua característica era a variedade de peças encenadas, sem a figura do diretor artístico nem mesmo a busca por um determinado estilo.

Em 1931, no auge dessa recessão, o jovem Harold Clurman era um orador entusiástico que reunia muitas pessoas em suas palestras semanais sobre teatro. Tinha o poder da oratória, de aglutinar pessoas em volta de calorosas discussões. Como escreveu a pesquisadora Wendy Smith,

> As palestras messiânicas de Clurman, que não continham um fio de crítica social específica, possuíam um otimismo entusiasmado sobre a cultura americana que seria impensável antes dos anos 1920, quando intelectuais descobriram e nutriram uma voz autêntica na literatura, música e fotografia.[67]

Foi assim que depois de muitas conversas ele se aliou a Lee Strasberg e Cheryl Crawford, diretora de casting do Guild. Essas conversas começaram com poucas pessoas, às sextas-feiras, no quarto de hotel onde Clurman morava, e em seguida migraram para o apartamento de Crawford, que era maior. Clurman então convenceu alguns amigos a abrirem espaço em casa para as discussões, que muitas vezes iam até alta madrugada.

---

[67] SMITH, W. *Real Life Drama*: The Group Theatre and America, 1931-1940. Nova York: Grove Weidenfeld, 1990, p. 10. Tradução nossa.

Crawford abdicou do seu trabalho fixo no Guild para embarcar no projeto do Group Theatre e se mostrou uma gerente financeira eficiente, além de conciliadora nas divergências entre Clurman e Strasberg. Quando conseguiram finalmente uma sala no Steinway Hall, na 57th West Street, os encontros já reuniam em torno de 200 pessoas.[68] A atitude crítica de Clurman em relação ao teatro americano mirava o extremo individualismo da classe teatral:

> Nós temos, no palco americano, todos os elementos separados para um Teatro, mas não temos o Teatro. Temos dramaturgos sem grupos de teatro, diretores sem atores, atores sem peças e diretores, cenógrafos sem nada. Nosso teatro é uma anarquia de talentos individuais. [...] Os americanos não conversam de verdade uns com os outros. Eles fazem piadas, bebem juntos, mas não trocam realmente uns com os outros o coração, as origens, a alma. Eles não vivem realmente juntos.[69]

Clurman dá ênfase à experiência coletiva e ao poder da crença no coletivo por oposição ao individual:

> Nós sentimos que o individualismo autoassertivo que faz do ego a única e final realidade da vida é autodestrutivo, e acreditamos que o indivíduo só pode se realizar procurando seus elos espirituais e colocando como objeto de sua ativa devoção as aspirações e os problemas compartilhados. Acreditamos que o indivíduo pode chegar à sua melhor estatura apenas através da identificação do seu bem com o bem do grupo, um grupo que ele próprio deve ajudar a criar [...] Nós não sabemos – acreditamos. Não encontramos – estamos procurando.[70]

Meisner era pianista antes de se aventurar a fazer uma figuração no Theatre Guild onde, apresentado pelo amigo em comum Aaron Copland,[71] se tornou amigo e interlocutor de Clurman. As acaloradas discussões entre os dois aconteciam no Double R, uma cafeteria que ficava em frente do Belasco Theatre.

---

[68] SMITH, op. cit., p. 3. Tradução nossa.
[69] Ibidem, pp. 5-6. Tradução nossa.
[70] Ibidem, p. 6. Tradução nossa.
[71] Aaron Copland (1900-1990) foi um importante compositor e músico americano, ganhador do prêmio Pulitzer em 1945.

Clurman, em seu livro *The Fervent Years*, relata o dia em que conheceu Strasberg. Ao ser contratado pelo Theatre Guild como leitor de peças, em 1925, Clurman na verdade procurava um trabalho de ator. Os atores podiam tentar fazer papéis em produções que não tinham sucesso garantido, e ele relata que foi assistir aos ensaios da montagem de *Assim é, se lhe parece*, de Luigi Pirandello, na qual seu amigo Meisner fazia o primeiro papel dele, quando Strasberg chamou a sua atenção:

> Um jovem pálido e com jeito de intelectual. Era baixo, tinha um olhar intenso. [...] Apesar de bem colocado no papel do herói de Pirandello, não parecia um ator, e assim algo desagradável mas eficaz resultava de sua performance. Ele se chamava Lee Strasberg.[72]

Figura 6- *Os jovens Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg em Dover Furnace, Nova York, verão de 1932*

Fonte: CLURMAN, H. *The Fervent Years*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1945, p. 129

Durante os ensaios de outra peça, *Garrick Gaieties*, em 1925, eles se tornaram amigos, mutuamente atraídos pelas insatisfações que tinham e pelos seus ideais ainda embrionários. Clurman colocava no texto grande parte do valor do teatro, mas Strasberg abriu-lhe os olhos para a importância da arte do ator.

---

[72] CLURMAN, H. *The Fervent Years*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1945, p. 10. Tradução nossa.

Em 1926, ao assistir a um ensaio de *Esther*, de Jean Racine, que Strasberg fazia com atores amadores no Chrystie Street Settlement House, Clurman percebeu que desconhecia o modo de trabalho de Strasberg, que seguia a versão do Sistema aprendida no LAB. Meisner[73] cursava a escola do Theatre Guild (chamada de School of Acting) mas estava insatisfeito com a sua formação; Clurman lhe recomendou fazer parte dessa produção de Strasberg. Um dia foi ver como o amigo estava se saindo e acabou sendo um espectador assíduo nos ensaios. As influências das ideias de Strasberg são descritas por Meisner:

> Strasberg teve uma influência incrível sobre mim. [...] Ele me apresentou a artistas e atores de qualidade, e isso me ajudou muito a solidificar minhas necessidades emocionais. Eu aprendi com ele. Consolidei meus gostos e inclinações com a sua ajuda. Por exemplo, fomos juntos ao Metropolitan Opera e vimos o grande cantor russo Chaliapin. O que o fez proeminente foi a posse de uma profunda verdade emocional e a sua teatralidade da forma.[74]

Nessa época, também influenciado por Strasberg, Clurman ingressou no curso para diretores que Boleslavski ministrava no LAB e conheceu sua futura esposa, a atriz Stella Adler, que já tinha uma carreira na Broadway. Seu pai, Jacob Adler, era um dos heróis de infância de Clurman, um dos atores mais famosos de seu tempo.

O primeiro rascunho do que viria a ser o Group Theatre ocorreu em 1928, quando Clurman e Strasberg convidaram alguns atores para fazer a peça *New Year's Eve*, de Waldo Frank. Entre esses atores estavam Morris Carnovsky, Franchot Tone e Sanford Meisner. Durante dezessete semanas eles ensaiaram em um espaço emprestado pelo mecenas Sidney Ross, e nesse período Strasberg concentrou seu trabalho no desenvolvimento artístico de cada ator, algo impensável em outras produções teatrais da época.[75] Em 1929, na produção da peça soviética *Red Rust* pelo Theatre Guild, Clurman e Strasberg se autodenominavam "Guild Estudio", numa alusão ao Primeiro Estúdio de

---

[73] CLURMAN, op. cit., p. 15.
[74] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 7.
[75] CHINOY, op. cit., pp. 16-17.

Stanislavski.[76]

Depois de algumas tentativas de ter um grupo, Cheryl Crawford finalmente convenceu Clurman e Strasberg a reunirem um grupo de atores para formar uma companhia permanente,[77] nascendo assim o Group Theatre, projeto que sonhava um teatro novo que falasse para o seu tempo, em consonância com as questões sociais latentes no país nos anos pós-Grande Depressão.

O nome "Group Theatre" ("Teatro de Grupo") expressa o desejo de ser uma companhia de repertório, ligada ao conceito de *ensemble* e à ideia de compartilhar, de estar em grupo, de sair do individualismo. Essa mistura nova e estimulante catapultou a decisão dos três jovens de reunir um grupo de 28 atores em uma casa de veraneio emprestada, até retornarem, depois de dez semanas, a Nova York com algumas peças encenadas.

Sanford Meisner era um jovem de 25 anos quando ingressou no grupo.

1.5 O Group Theatre: os anos de ouro

Existia companheirismo, segurança, trabalho e sonhos.
Harold Clurman[78]

Quando, através de Joshua Logan,[79] Stanislavski ouviu falar do Group Theatre, ele foi favorável à ideia, dizendo:

> [...] contanto que vocês se lembrem de que somos diferentes de vocês. Nós temos ideais nacionais diferentes, uma sociedade diferente. Vocês gostam de uísque, nós

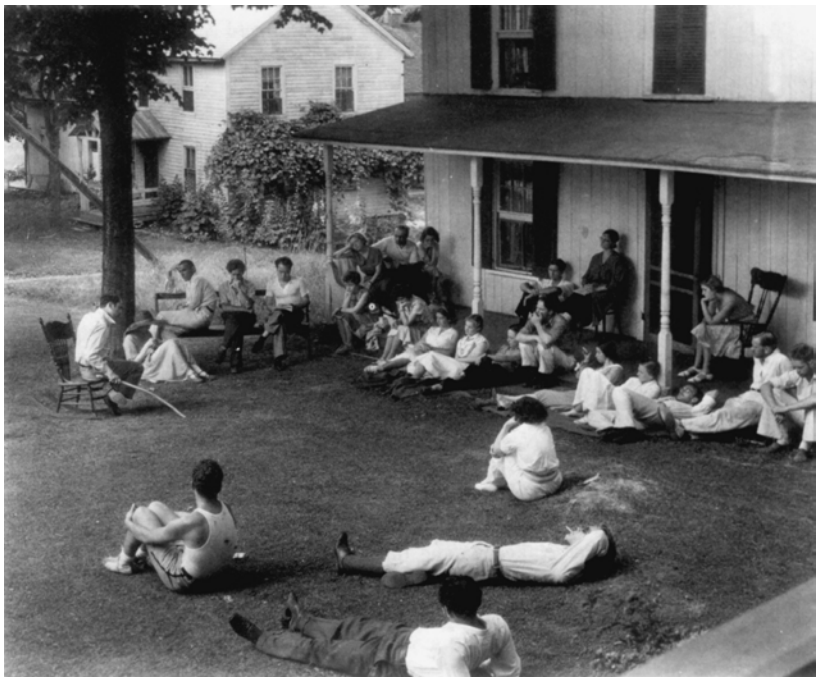
[76] CARNICKE, op. cit., p. 44.
[77] CLURMAN, op. cit., p. 31.
[78] CARNICKE, op. cit, p. 45. Tradução nossa.
[79] Joshua Logan (1908-1988) foi um diretor americano que estudou oito meses com Stanislavski na Rússia, em 1930.

> de vodca. [...] Criem um método de vocês! Façam a sua tradição própria e privada.[80]

As dez semanas de reclusão no Brookfield Center, em Connecticut, se mostraram frutíferas, e em 29 de setembro de 1931, no Martin Beck Theatre, o Group estreia *The House of Conelly*, de Paul Green, dirigida por Lee Strasberg, que nos ensaios trabalhara os procedimentos de improvisação e memória das emoções. Wendy Smith comenta a reação da crítica:

> "Que belezas o sr. Green colocou nessa peça e os atores revelaram. Eles atuam com delicadeza e ternura, com imaginação, com uma sinceridade notável [...] Atuam como uma banda de músicos".[81]

Figura 7- *O Group Theatre, 1931*



Fonte: The Martin E. Segal Theatre Center, Fotografia de Ralph Steiner

Mantendo a rotina de sair da cidade no verão para ensaiar e voltar no inverno para apresentar as peças, o encontro de vinte e oito (28) atores e seus três mentores (Clurman, Crawford e Strasberg) trouxe conteúdo e forma novos ao teatro americano, e em seus dez

[80] CARNICKE, op. cit, p. 38. Tradução nossa.
[81] Crítica de Brooks Atkinson, do New York Times. In: SMITH, op. cit., p. 61.Tradução nossa.

anos de duração o Group Theatre conseguiu ser, nas palavras do dramaturgo Arthur Miller, “a voz da depressão americana”.[82] Foi uma experiência de envergadura teatral sem precedentes e também sem sucessores no teatro dos Estados Unidos. Sobre as motivações do grupo, Chinoy explica:

Figura 8- *Foto intitulada “O Ator Pensador”, inspirada no pensador de Rodin, Green Mansions, Nova York, 1933*[83]

Fonte: Oshoa, S. *Stella Adler:* A Life in Art. Blog on Stella Adler's first biography, 2014. Foto de Ralph Steiner. Disponível em: <https://stellaadleralifeinart.wordpress.com/> Acesso em: 18 dez. 2018

[82] SMITH, op. cit., página de capa. Tradução nossa.

[83] Da esquerda para a direita, fileira da frente: Sanford Meisner, Morris Carnovsky, Walter Coy, Alan Baxter; segunda fileira: J. Edward Bromberg, Sra. Art Smith, William Challee, Ruth Nelson, Gerritt Kraber, Russel Collins; terceira fileira: Elena Karam, Art Smith, Eunice Stoddard, Dorothy Patten, Cheryl Crawford, Clifford Odets; quarta fileira: homem não identificado, Grover Burgess, Lewis Leverett, Robert Lewis, Herbert Ratner, Alexander Kirkland; quinta fileira: Helen Thompson, Margareth Barker, Elia Kazan, Luther Adler, Stella Adler, Paula Miller (Strasberg); fileira de cima: Paul Morison, homem desconhecido, Virginia Farmer, Phoebe Brand (Carnovsky), Mab Anthony, Alixe Walker, Harold Clurman, Lee Strasberg.

> O que animava os atores do Group era um desejo profundo de crescer como performers sérios, de um modo que não era possível no teatro profissional. [...] Eles tinham a coragem de se submeter a uma disciplina coletiva para ganhar o que desejam tantos atores que se arriscam tentando nos dizer algo sobre nós mesmos mas quase nunca conseguem: um método de criação, um pouco de segurança, continuidade de trabalho, um objetivo artístico e social comum, uma família e um lar criativo. [84]

Como argumenta Carnicke, a Grande Depressão favoreceu um teatro coletivo, tanto por necessidade quanto por idealismo.[85] Em 1932, por motivos financeiros, o grupo teve uma experiência de viver coletivamente (algo que alguns já tinham vivenciado na época do LAB). Nessa habitação coletiva, chamada por Clurman de "a casa de pobres do Grupo", cada um dos moradores pagava sete dólares por semana por uma casa sem aquecimento central (havia apenas lareiras a carvão).[86] Meisner nomeou a casa de Groupstroy, numa alusão a uma hidroelétrica russa famosa na época, Dnieperstroy. Chinoy conta que o Groupstroy "combinava de maneira feliz a necessidade econômica, o esforço coletivo, a intimidade de uma comunidade e a criatividade juvenil".[87] Mas essa experiência duraria apenas um ano, tendo acabado em função das dificuldades financeiras.

Parte da razão do sucesso das produções do Group residia no fato de eles trabalharem cada vez mais com material dramatúrgico original, destacando-se então o dramaturgo do grupo, Clifford Oddets,[88] que conseguiu captar a essência política do seu tempo com peças que expunham questões íntimas e familiares mas também públicas e políticas. Sua peça de estreia, *Waiting for Lefty (*1935), dirigida por ele mesmo juntamente com Sanford Meisner, retratava a luta dos taxistas nova-iorquinos por

---

[84] CHINOY, op. cit., p. 4. Tradução nossa.
[85] CARNICKE, op. cit, p. 41. Tradução nossa.
[86] Lá moraram Tony Kraber, Alan Baxter, Philip Robinson e sua noiva Willi Barton, Morris Carnofski, Philip Barber, Lee e Paula Strasberg, Clifford Odets, Robert Lewis, Griver Burgess, Lewis Leverett, Art Simth e Elia Kazan.
[87] CHINOY, op. cit., pp. 172-173. Tradução nossa.
[88] Clifford Oddets (1906-1963) foi ator, dramaturgo, diretor. Membro original do Group Theatre, começou a escrever peças por sugestão de Harold Clurman.

melhores condições de trabalho. Na cena mais comentada da peça o jovem ator Elia Kazan[89] levantava as platéias ao gritar: “Greve! Greve! Greve!”

Figura 9- *Elia Kazan levanta os braços como Agate Keller em “Waiting for Lefty”, 1935*

Fonte: New York Times, Sunday book review, 25 de julho de 2014

Waiting for Lefty foi um enorme sucesso, um marco no teatro americano, ao reivindicar os direitos dos trabalhadores, algo com que a população se identificava prontamente. A peça seguinte (escrita antes mas encenada depois de *Waiting for Lefty), Awake and Sing!* (1935, remontada pelo Group em 1939), dirigida por Harold Clurman, é considerada a realização de maior sucesso do grupo, tanto do ponto de vista artístico quanto de bilheteria. No Brasil, traduzida como *A vida impressa em dólar*, foi a primeira peça do Teatro Oficina, em 1961, dirigida por José Celso Martinez Corrêa.[90] No mesmo

[89] Elia Kazan (1909-2003) foi ator e diretor. Depois do Group Theatre dirigiu várias montagens originais de Arthur Miller e Tennessee Williams, os principais dramaturgos americanos da época. No cinema, deixou sua marca com a direção de clássicos como *Um bonde chamado desejo* (1951) e *Sindicato de Ladrões* (1954).

[90] Nesse depoimento de José Celso Martinez Corrêa podemos encontrar várias similaridades com o trabalho ao mesmo tempo íntimo e político do Group Theatre: “*A vida impressa em dólar* […] foi um sucesso completo. De repente, nós introduzimos uma coisa muito viva no teatro, um tipo de atuação que trazia muita contradição emocional. Ao mesmo tempo em que o público via um distanciamento, uma problemática social, ele percebia o envolvimento pessoal, íntimo, dos atores”. CORREA, J. *Primeiro ato*: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958-1974. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 33.

ano de 1935 o Group também teve sucesso com *Paradise Lost*, igualmente escrita por Oddets e dirigida por Clurman.

O humanismo do grupo estava alinhado com as ideias comunistas que circulavam na época, e alguns de seus membros, entre eles Elia Kazan, chegaram a se declarar comunistas e a frequentar reuniões do partido.

O fim do Group Theatre teve um tom sombrio, com alguns membros perseguidos pelo macartismo,[91] e a história da delação de Kazan é especialmente dolorosa, por ele ter citado perante o Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC) outros integrantes do grupo, entre eles Clifford Oddets, o que abriu uma ferida até hoje não cicatrizada. O governo precisava da reputação artística de Kazan para legitimar o marcartismo diante da sociedade americana – o que, por isso mesmo, feriu brutalmente seus antigos companheiros do grupo.

A história de Kazan é apenas a parte evidente de uma questão mais ampla que atingiu o grupo: a crise do individual por oposição ao coletivo. Depois do sucesso estrondoso das peças, os integrantes do Group Theatre começaram a querer investir em carreiras individuais, seja no teatro comercial (Broadway), seja no cinema (Hollywood), o que causou o esfacelamento do ideal que havia moldado os jovens do grupo.

O desgaste ocorreu também no que se refere à metodologia do grupo. Meisner, por exemplo, acabou por se ressentir dos procedimentos de seu diretor Lee Strasberg com a memória emocional, e protestou: "Atores não são cobaias, para serem manipulados, dissecados e deixados sozinhos de maneira puramente negativa. Nossa abordagem não foi orgânica, ou seja, não foi saudável".[92]

Stella Adler volta para os Estados Unidos em 1934 após uma convivência de algumas semanas com Stanislavski em Paris, quando o mestre russo lhe explicou passo a passo o seu Sistema. Nessa ocasião ela se desentende definitivamente com Strasberg ao criticar com convicção o foco dado por ele à memória das emoções, explicando que Stanislavski já havia abandonado essa prática e encontrado algo mais consistente: o *método das ações físicas*.

---

[91] Termo originado no nome de Joseph McCarthy, senador republicano de Wisconsin. McCarthy promoveu uma patrulha anticomunista nos anos 50 que atingiu muitos artistas americanos.
[92] SMITH, op. cit., p. 182.

Figura 10- *Stella Adler como Bessie Berger, Art Smith como Myron Berger, e Sanford Meisner como Sam Feinschreiber em "Awake and Sing!", 1935*

Fonte: The New York Public Library

Desde a turnê americana do Teatro de Arte de Moscou (1923-1924) haviam se passado dez anos, e nesse ínterim Stanislavski deslocara o foco de sua pesquisa da *emoção* para a *ação*. No método das ações físicas, decorrente das pesquisas de análise ativa, Stanislavski inverte a equação anterior de que a *ação psíquica* deveria influenciar na *ação física*: ele entende que a ação física *tem como decorrência* a ação psíquica.[93] A ação física chama a atenção para a causa das emoções e desenha a sua *forma*, não o seu *conteúdo*: não mais *crer para agir*, mas *agir para crer*. Desse modo, segundo Stanislavski:

> Todas as suas ações físicas resultaram em uma série de sentimentos complexos. Nós queremos dizer que não podemos fixar os sentimentos de uma vez por todas. Pois essa ação que você executou hoje e que o fez se ajoelhar, mas que amanhã, talvez, o

[93] Diz Stanislavski: " O que é importante para o artista é a fusão das ações de seu corpo com aquelas de seu espírito. É essencial saber como nosso corpo age em face de tais e tais ações interiores". In: STANISLAVSKI, K. *Entretiens au studio du Bolchoi & L'Éthique*. Paris: Editions Circé, 2012, pp. 163-164. Tradução nossa.

> fará parar na soleira da porta, e uma outra vez o obrigará a se aproximar de sua amada e tomá-la nos braços: qual é? Qual é essa ação que incita você a milhares de adaptações físicas? Essa ação imutável é implorar o perdão, ganhar novamente o amor perdido, encontrar a felicidade.[94]

Essa mudança de paradigma do Sistema será o motivo central da crise do Group Theatre e definirá as diferentes linhagens da pedagogia teatral do século XX nos Estados Unidos. Strasberg continuou impassível com o foco na memória das emoções, argumentando que Adler nada havia entendido, e Meisner ficou ao lado de Adler na defesa do papel da imaginação na preparação emocional do ator.

Para Meisner "o Group pegou pessoas introvertidas e intensificou sua introversão", e ele inclusive acusa Strasberg e Clurman de se acreditarem psiquiatras amadores e utilizarem procedimentos que provocavam surtos físicos e emocionais entre os membros do grupo, sendo que alguns destes nunca se recuperaram da experiência.[95]

Tendo atravessado os tristes tempos da grande depressão e o início da Segunda Guerra Mundial, minado por desavenças individuais e falta de financiamento, o Group termina em 1941. Seus membros tomam direções individuais: Lee Strasberg vai fundar o Actors Estudio, Stella Adler a escola que leva o seu nome, e Meisner irá dar aulas na Neighborhood Playhouse.

---

[94]STANISLAVSKI, op. cit., p. 163. Tradução nossa.
[95] CHINOY, op. cit., p. 102.

2. A técnica Meisner

2.1 Um histórico de Sanford Meisner

Filho de judeus imigrantes da Hungria, Meisner nasceu em 31 de agosto de 1905 em Nova York, no bairro de Greenpoint. Logo depois do seu nascimento, os Meisners, fugindo do antissemitismo dos imigrantes poloneses, mudaram-se para o Bronx, onde Herman, o pai, trabalhava com manufatura de peles. Aos três anos Meisner adoeceu e a família foi para Catskills, e ali seu irmão menor contraiu tuberculose bovina ao beber leite não pasteurizado, e dois anos depois veio a falecer.

O impacto dessa morte sobre Meisner está neste relato:

> A morte do meu irmão quando eu tinha cinco anos e ele três foi a influência emocional dominante na minha vida, da qual eu nunca, depois de todos estes anos, me livrei. Quando fui para a escola – mesmo depois da escola, a qualquer hora – vivi em estado de isolamento, como se eu fosse um tipo de lepra moral, porque meus pais, que eram pessoas boas mas não muito inteligentes, me disseram que se não fosse por minha causa eles não teriam ido para o campo, onde meu irmão mais novo contraiu a doença que o matou. A culpa que isso me causou foi horrível. Na minha infância eu raramente tinha amigos. Vivia – e receio ainda estar vivendo – num mundo de fantasia.[96]

Depois de terminar o secundário, em 1923, Meisner foi estudar piano no Damrosch Institute of Music (hoje parte da Juilliard School), e a relação com a música o acompanhará sempre – o que podemos notar nas inúmeras metáforas usadas em seu livro, que refletem suas aspirações e a concepção sobre a arte do ator. Ele afirma, “Para ser um músico experiente, você precisa entender que isso demora vinte anos para acontecer! E o mesmo é verdade para o ator”.[97]

---

[96] MEISNER; LONGWELL, op. cit., pp. 5-6. Tradução nossa.
[97] Ibidem, p. 50. Tradução nossa.

Figura 11- *Sanford Meisner*

Fonte: The Sanford Meisner Center. Disponível em: <https://www.themeisnercenter.com/history.html>. Acesso em 19 jan. 2019

Meisner sempre quis atuar, e contra a vontade dos pais iniciou os estudos de atuação, ganhando uma bolsa para a Theatre Guild School of Acting.[98] Ele considerava essa escola medíocre, mas foi lá que conheceu Harold Clurman e Lee Strasberg, que curiosamente (assim como Stella Adler) tinham, como ele, origem judaica. A parceria entre eles dura através dos anos do Group Theatre, com Meisner atuando em muitas produções como ator e dirigindo algumas: *Waiting for Lefty* (co-direção com Odetts, 1935), *I'll Take the High Road* (1943), *Listen, Professor* (1943) e *The Time of Your Life* (1955).

A carreira de ator de Meisner no teatro é pouco comentada, mas foi prolífica e intensa. Durou de 1924 a 1995, compreendendo quatro fases distintas: o Theatre Guild, [99] o Provincetown Players,[100] o Group Theatre[101] e depois, na última fase, participação em

[98] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 7.
[99] Meisner atuou nas seguintes peças do Theatre Guild: *They Knew What They Wanted* (1924), *Processional* (1925), *Garrick Gaieties* (1925), *Juarez and Maximilian* (1926), *Four Walls* (1927), *The Doctor's Dilemma* (1927), *Marco Millions* (1928), *American Dream* (1933) e *Embezzled Heaven* (1944).
[100] No Provincetown Players ele atuou na peça *Gods of the Lighting* (1928).

produções variadas.[102] Foi na terceira fase, quando integrou o Group Theatre, que ele se tornou um ator de envergadura, fazendo papéis importantes, e seu papel de maior êxito foi o do imigrante russo Sam Feinschreiber em *Awake and Sing!*, de Clifford Oddets (1935 e 1939).

Meisner teve também uma carreira na televisão, com papéis nas séries de *Armstrong Circle Theatre (1956), The Alcoa Hour (1956) e Naked City* **(**1962), e uma participação em um episódio de *ER* **(**1995) aos 89 anos, no qual atuava um senhor que estava sozinho no hospital com pouco tempo de vida. Sobre essa participação, o cineasta Steven Spielberg escreveu: "É um prazer ver que depois de tantos anos ensinando atuação, o professor finalmente mostra aos alunos que ele é o melhor".[103]

No cinema ele atuou em *The Story on Page One* (1959), *Tender is the Night* **(**1962), *Mikey and Nicky* (1976) e *Requiem* (curta-metragem de 1995).

Assim o *New York Times* descreveu Meisner:

> Um homem despretensioso mas carismático, que iniciou como ator e posteriormente foi diretor e se tornou um dos mestres de seu tempo. Ele encorajou muitas gerações de estudantes a serem verdadeiros, espontâneos e emocionalmente críveis, e a atuar com os outros atores, não contra eles. Entre seus alunos estiveram Gregory Peck, Joanne Woodward, Diane Keaton, Jon Voight, Robert Duvall, Grace Kelly e Tony Randall. Diretores como Sidney Lumet, Sydney Pollack e Vivian Matalon, além do dramaturgo David Mamet, também frequentaram seus cursos.[104]

---

[101] No Group Theatre Meisner atuou nas seguintes peças: *Waiting for Lefty* (1935), *Paradise Lost* (1935), *Awake and Sing!* (1935 e 1939), *Case of Clyde Griffiths* (1936), *Johnny Johnson* (1936), *All the Living* (1938), *Rocket to the Moon* (1938) e *Night Music* (1940). *The Broadway League*. Internet Broadway Database. Disponível em:< https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/sanford-meisner-15637>. Acesso em: 19 jan. 2017.

[102] As peças foram: *They Should Have Stood in Bed* (1942), *The Whole World Over* (1947), *Crime and Punishment* (1947), *The Bird Cage* (1950), *The Cold Wind and the Warm* (1958).

[103] FLINT, P. *Sanford Meisner, a Mentor Who Guided Actors and Directors Toward Truth, Dies at 91*. New York Times, 4 de fevereiro de 1997. Tradução nossa.

[104] FLINT, op. cit. Tradução nossa.

Meisner começou a dar aulas já na época do Group Theater, em 1935, na Neighborhood Playhouse.[105] A atriz Mary Steenburgen o descreve como "maravilhosamente divertido e profundamente aterrorizante, como um velho leão".

Em 1936 ele se tornou coordenador do programa de atuação e criou um curso com duração de dois anos,[106] mantendo-se na Neighborhood Playhouse até 1958, quando recebe um convite para coordenar o Talent Program da Twentieth Century-Fox[107] em Los Angeles. Nessa instituição seu trabalho era formar rapidamente estrelas ascendentes do cinema, e a rotatividade e falta de aprofundamento no trabalho resultaram frustrantes para ele. Mesmo assim, essa época foi fundamental para o desenvolvimento do exercício da repetição, do qual falaremos adiante.[108]

Após um hiato de seis anos, em 1964 Meisner retorna a Nova York e à Neighborhood Playhouse, mantendo-se até 1990, como diretor do programa de atuação.

Meisner casou-se com a atriz Peggy Meyer e com Betty Gooch, e teve um filho, Julian Martin. Em 1983 funda com Jimmy Carville, que será seu companheiro desde essa data ao fim de sua vida, a Meisner/Carville School of Acting, uma escola de verão na ilha de Bequia, em São Vicente e Granadinas, no Caribe, que foi estendida depois para North Hollywood, para então ser englobada pelo The Sanford Meisner Center for the Arts.[109]

Meisner recebeu condecorações dos presidentes Clinton, Bush e Reagan, e um prêmio do prefeito de Nova York, em 1986, pela sua contribuição para a vida cultural da cidade. O governador da Califórnia, Pete Wilson, intitulou-o "Humanista do ano" em 1990 no Washington Charity Awards. Sua importância como pedagogo pode ser atestada nas palavras de Arthur Miller:

---

[105] A Neighborhood Playhouse abriu suas portas em 1915 sob o comando das irmãs Alice e Irene Lewisohn, mas fechou em 1927. No ano seguinte reabriu como The Neighborhood Playhouse School of the Theatre, com a adição de Rita Wallach Morgenthau. Entre os alunos da Neighborhood Playhouse podemos destacar Grace Kelly, Gregory Peck, Joanne Woodward, Steve McQueen, Elli Wallach, Diane Keaton, James Caan, Robert Duvall, Kim Bassinger, Jeff Goldblum, Leslie Nielsen e Sidney Pollack.

[106] GORDON, *Stanislavsky in America*, op. cit., p. 178.

[107] Meisner entrou no Talent Program em 1959, tendo ali criado um programa de treinamento para os atores contratados da Twenty Century Fox. Entretanto se desencantou com as constantes brigas de poder dos executivos e desistiu quando seu contrato terminou, em 1961. HARBIN, J.; MARRA, K.; SCHANKE, R. *The Gay & Lesbian Theatrical Legacy*: A Biographical Dictionary of Major Figures in American Stage History in the Pre-Stonewall Era. Michigan, University of Michigan Press, 2007, p. 278.

[108] GORDON, op. cit., p. 180.

[109] The Sanford Meisner Center for the Arts foi uma companhia de teatro fundada por Meisner, Carville, Martin Barter e Jill Gatsby. Após o curso de dois anos os alunos podiam fazer testes para entrar na companhia.

> Ele foi por décadas o professor com mais princípios neste país, e toda vez que estou lendo com atores eu posso claramente dizer quais estudaram com Meisner. Isso porque eles são honestos e simples, e não se apoiam em complicações desnecessárias.[110]

Meisner teve diversos problemas de saúde, especialmente com a perda da voz devido a um câncer de garganta. Depois de duas cirurgias na laringe ele falava através de um aparelho, o que resultava numa voz pausada, aerada e distorcida.[111] Além disso sofreu duas fraturas na bacia como consequência de um atropelamento, o que o obrigou a andar com o auxílio de uma bengala. No fim da vida, Meisner precisou usar uma cadeira de rodas, mas não deixou de comparecer a encontros e performances em sua escola. Em 1997 morreu dormindo em sua casa em Los Angeles.

---

[110] Texto do site Sanford Meisner Center. Disponível em: <http://www.themeisnercenter.com/history.html>. Acesso em: 24 jun. 2018. Tradução nossa.

[111] Ver o documentário: SANFORD Meisner: The American Theatre's Best Kept Secret. Direção: Nick Doob. Princeton: Films for the Humanities & Sciences, 1993.

2.2 Os fundamentos da técnica Meisner e o exercício da repetição

2.2.1: O *viver verdadeiramente* e a *realidade do fazer*

Atuar, para Meisner, *é viver verdadeiramente em circunstâncias imaginárias* (em inglês: *to live truthfully under imaginary circumstances*). Os exercícios iniciais da técnica Meisner enfrentam a primeira parte de sua definição de atuação: *viver verdadeiramente.* Para encontrar o eixo da vivência cênica ele começa a exposição da técnica com o conceito da *realidade do fazer*, comparando-a a um edifício que deve ter uma base sólida para ficar de pé. Essa base, para a atuação, é a *realidade do fazer*, que ele assim define: "Se você fizer alguma coisa, realmente faça, e não finja que está fazendo".

Para exemplificar o que é o conceito de realidade do fazer, Meisner pergunta aos alunos: "Vocês estão me ouvindo? Vocês estão realmente me ouvindo? Vocês não estão fingindo que estão ouvindo, vocês estão realmente me ouvindo? Essa é a realidade do fazer".[112] Um aluno de Meisner então afirma: "Se você realmente está fazendo, então não tem tempo para se assistir fazendo. Você apenas tem o tempo e a energia para fazer", e Meisner rebate: "E você não faz isso como uma personagem". O aluno diz: "E se você está realmente concentrado em algo, não tem de se preocupar com ser uma personagem. Você tem uma coisa para fazer e em que se concentrar". E então Meisner responde: "Essa *é* a personagem".[113] Victoria Hart assim define a realidade do fazer:

> Existe um mundo de diferença entre o ator que é estimulado autenticamente a fazer o que sua personagem deve fazer e o ator que só indica ou autogera suas ações. Meisner não inventou esse conceito, mas é esse o princípio em que se baseia a sua técnica. [114]

---

[112] MEISNER; LONGWELL, pp. 16-17. Tradução nossa.
[113] O diálogo de Meisner com o aluno foi aqui resumido por nós. Ibidem, p. 24. Tradução nossa.
[114] HART, V. Meisner Technique: Teaching the Work of Sanford Meisner. In: BARTOW, A. (Org.). *Training of the American Actor*. Nova York: Theatre Communications Group, 2006, p. 51. Tradução nossa.

Parecem ecoar na técnica as palavras de Maria Ouspenskaya: "No começo do seu trabalho não faça nenhuma caracterização que o irá levar para longe dos seus cinco sentidos. *Realmente* veja, em vez de *atuar* que está vendo. *Não atue, faça"*.[115] Mel Gordon comenta:

> A técnica Meisner foi a primeira prática americana baseada em Stanislavski que descartou as noções identificáveis de criação do personagem ou análise de texto do Teatro de Arte de Moscou. Os atores tinham de começar do começo – o que quer dizer: a realidade do cotidiano – e continuar no começo. […] Nesse sentido a Técnica Meisner era o oposto das técnicas de Michael Chekhov ou de Stella Adler.[116]

Vale esclarecer que começar do começo ("*start from scratch*" no original, sendo que *"scratch"* também pode ser traduzido como "rascunho") e continuar no começo está relacionado ao *estar no presente momento a momento*, e não na realidade cotidiana. Em vez da realidade de todos os dias ("*everyday reality*"), termo generalizante sugerido por Gordon que pode induzir ao erro, é mais correto pensar na realidade *daquele momento específico*, o *momento a momento* dentro da "cápsula" do exercício.

Uma frase de Meisner pode ajudar nessa compreensão: "Não é você em sua vida real. É você praticando um exercício".[117] São os atores como *eles mesmos* no momento a momento do exercício, e não como algum personagem, e nesse sentido, ao contrário do que Mel Gordon afirma, há uma convergência das técnicas de Meisner, Chekhov e Adler, e não uma relação de oposição. Em resposta à pergunta sobre como entrou em contato com o Sistema, Meisner diz:

> No Group Theatre, através da liderança pioneira de Harold Clurman e Lee Strasberg; com Stella Adler, que trabalhou com Stanislavski, alguém que eu ouvia com atenção e gratidão. E também com o ator Michael Chekhov, que me fez entender que a verdade, como no naturalismo, estava bem longe da verdade inteira. Nele eu

---

[115] Notas sobre atuação de Maria Ouspenskaya. In: BOLESLAVSKI, *Acting*: The First Six Lessons, op. cit., p. 192. Tradução nossa.
[116] GORDON, *Stanislavsky in America*, op. cit., p. 176. Tradução nossa.
[117] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 40. Tradução nossa.

> testemunhei uma interessante forma teatral sem perda de conteúdo interior – eu sabia que era isso que eu queria, igualmente. E por fim, com a perspectiva lúcida e objetiva de Sudakov e Rapoport.[118]

Quando Meisner diz, citando Michael Chekhov, que a verdade está longe da verdade inteira, ele quer dizer que a *verdade cênica* está bem longe da *verdade da vida*. É o estado que Stanislavski chamava de "eu estou sendo" ou, na tradução de Elena Vássina, "eu existo", termo explicado por ela neste trecho:

> O segredo principal reside em que a lógica e a coerência das ações físicas e dos sentimentos o conduzem até a verdade; esta desperta a fé, e todo este conjunto dá origem ao "eu existo". E o que significa "eu existo"? Ele significa: existo, vivo, sinto e penso em uníssono com o papel. Em outras palavras, o "eu existo" conduz à emoção, ao sentimento, à vivência. "Eu existo" é a verdade concentrada no palco, quase absoluta. [119]

Apesar de o termo utilizado por Meisner ser *viver*, é importante esclarecer que ele equivale ao "eu existo" de Stanislavski, ou seja, viver *em uníssono com o papel*. Conforme vimos no capítulo 1 item 3, O termo "viver" era usado por Boleslavski em suas palestras, e pode-se suspeitar que vem daí a definição meisneriana.

2.2.2 O exercício introdutório de observação e suas origens em Rapoport

Meisner apresenta em seu livro *On Acting* alguns exercícios de escuta e observação, como, por exemplo, contar os carros que passam na rua. Ele pergunta aos alunos que percentual da consciência do ator é ocupado por aquela experiência, pois quando o ator não estava consciente de si e estava cem por cento imerso na ação que realizava, ele estava, para Meisner, atuando bem. Quando o ator observava a si mesmo

---

[118] MEISNER; LONGWELL, op. cit.,p. 10. Tradução nossa.
[119] Essa citação de Stanislavski está em: VÁSSINA; LABAKI, op. cit., pp. 308-309.

realizando algo, ele não a havia executado verdadeiramente. William Esper[120] tem uma variante curiosa desse exercício: ele pede para os alunos ouvirem um coro de anjos e em seguida pergunta que música os anjos estão cantando. Como nenhum dos alunos ouviu nada, ele ri e afirma: "O que importa é que vocês estavam realmente ouvindo".

Uma das fontes possíveis desse exercício é o princípio de I. Rapoport[121] de *objeto de atenção*. Rapoport defende que no palco, como na vida, nossa atenção deve estar sempre focalizada organicamente em um objeto, pessoa ou pensamento:

> O ator deve examinar o objeto, mas sem fazer isso de maneira displicente, meramente tentando parecer que o está examinando; ele deve tentar se interessar pelo objeto a ponto de sua atenção se tornar orgânica e ser uma atenção real, a ponto de ele realmente ver todos os detalhes do objeto, e não meramente fingir estar vendo.[122]

Em seu texto, Rapoport descreve exatamente o exercício dado por Meisner, enfatizando que o foco no objeto acabará relaxando o corpo do ator, e por consequência tornará orgânica a sua atenção:

> A pessoa que faz o exercício começa a ouvir, de pé ou sentada em frente ao grupo – como no exercício anterior do olhar; ela não finge ouvir, mas ouve intencionalmente. Não simplesmente ouve barulhos genéricos, mas direciona sua atenção para algo específico, por exemplo ouve o que está acontecendo na rua, através da parede, tentando captar tudo nos mínimos detalhes. Uma vez que ela se torna de fato interessada e centra sua escuta no objeto dado, os outros verão, e ela sentirá que se tornou muscularmente (fisicamente) livre, e sua atenção terá se tornado orgânica.[123]

---

[120] Os dois livros de William Esper e Damon Di Marco, citados na Introdução, seguem o mesmo formato de *On Acting*, de Meisner e Longwell, acompanhando o professor e os alunos em sala de aula.
[121] Citado por Meisner no trecho traduzido por nós no item anterior deste capítulo, I. Rapoport era russo, mas pouco se sabe sobre ele, apenas que seus textos "The Creative Process" e "The Work of the Actor", publicados como artigos, tiveram influência nos Estados Unidos.
[122] COLE, T. (Org.). *Acting. A Handbook of the Stanislavski Method*. Nova York: Crown Publishers, 1955, p. 36. Tradução nossa.
[123] Ibidem, pp. 36-37. Tradução nossa.

Mel Gordon assim descreve o estágio introdutório da técnica:

> Os alunos eram orientados a se comportar diretamente a partir dos impulsos do seu eu verdadeiro e a se desligar de qualquer caracterização que não fosse relacionada à sua personalidade. Para fazer isso os atores precisavam ter um conhecimento íntimo e prático de si mesmos. Sandy pedia que todas as atividades fossem feitas sem afetação, "estilo" ou "na personagem".[124]

O conhecimento íntimo a que Gordon se refere é a consciência das máscaras vestidas pelo ator, as múltiplas *personas* e papéis que se fazem presentes na vida cotidiana. Ao abrir mão delas, ele começa a penetrar corretamente no território do exercício.

2.2.3 O jogo da repetição de palavras e sua inspiração em Sudakov

Somente depois de entendido o conceito da realidade do fazer é que Meisner dá início ao seu exercício do *jogo da repetição de palavras,*[125] que passou a existir no fim dos anos 50 e início dos 60.[126] O objetivo inicial do exercício é a repetição automática de uma frase: um dos atores diz sobre o outro algo que acaba de observar nele. Meisner explica que o *word repetition game* é inicialmente mecânico, desprovido de um componente humano, mas que nessa mecanicidade já existe algo: existe *conexão*.

Quando dois alunos se levantam para fazer o exercício, ficando um de frente para o outro, repetindo exatamente o que ouvem no momento a momento, alguma coisa acontece entre eles, independente da sua vontade. O conceito de automatismo é, muitas vezes, mal entendido, e um dos erros comuns de quem pratica a repetição é achar que esse é um jogo no qual os atores, individualmente, dão sua contribuição consciente, resultando no que Meisner irá chamar de *produzir variações*, que se define como um processo em que o ator conscientemente muda a maneira de falar a frase em questão. Esse pode ser um jogo divertido, mas o verdadeiro exercício, o seu conceito básico, é:

---

[124] GORDON, op. cit., p. 179. Tradução nossa.
[125] *"Word repetition game"*, no original. Tradução nossa.
[126] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 184.

tudo o que o ator faz vem do outro – e para isso o ator não deve tentar atuar; deve estar aberto para receber. Se o ator controla a maneira de pronunciar uma frase, isso vem mais dele (da sua racionalidade) que do outro.

Figura 12- *Meisner em sala de aula, 1957. Ao lado de Meisner, Robert Duvall.*

Fonte: The Neighborhood Playhouse School of the Theatre. In: Jacobs, M. *A Meisner Legacy*, p. 10.

Meisner enfatiza sempre dois princípios fundamentais da sua técnica:[127] *Não faça nada a não ser que algo aconteça e o faça fazê-lo* e *o que você faz não depende de você; depende do outro.* Ele afirma:

> Decidi que queria um exercício para atores no qual não existe intelectualidade. Queria eliminar todo trabalho "de cabeça", tirar toda manipulação mental e chegar ao ponto de origem dos impulsos. E comecei com a premissa de que se repito o que ouço você dizer, minha cabeça não está funcionando. Eu estou ouvindo e existe uma eliminação absoluta do cérebro. […] Depois cheguei à etapa seguinte. Digamos que eu lhe diga: "Me empreste dez dólares". E você diga "Te emprestar dez dólares?" "Sim, me emprestar dez dólares". E isso vá se repetindo por cinco ou seis vezes até

[127] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 34. Tradução nossa.

> – o que é fundamental – a sua recusa causar em mim um *impulso* que vem diretamente da repetição e me faz lhe dizer: "Você é nojento!" Essa é a repetição que leva aos impulsos. Não é intelectual. Minha via é baseada em trazer o ator de volta aos seus impulsos emocionais e na atuação firmemente enraizada no instintivo. Ela se baseia no fato de que toda boa atuação vem do coração, e nele não existe racionalidade.[128]

No jogo proposto por Meisner a repetição muda quando tem que mudar, quando algo acontece para que ela mude, algo que é resultado daquele jogo. A atriz Martha Jacobs lembra a frase de Meisner que afirma: "O outro ator é mais importante que você […] você tem de acreditar nisso".[129] Mel Gordon explica:

> Em vez de avançar a história da peça, os exercícios de repetição forçavam os atores a ficar no momento, descobrir os estados de reação verdadeiros dos parceiros, responder de acordo com eles e deixar de fazer qualquer antecipação de um diálogo ou ação pré-planejado.[130]

A escolha radical de suprimir a dramaturgia cria uma fissura no tempo cotidiano, na qual nada é determinado entre os atores e portanto, tudo pode acontecer, é a porta de entrada, a iniciação do ator na técnica. Ao parar e simplesmente se olharem e repetirem, os atores adentram lentamente um universo desconhecido.

Ilya Sudakov,[131] autor citado por Meisner juntamente com Rapoport, fala da importância da *atenção* colocada no outro como base de uma boa atuação:

> Logo que o ator sobe ao palco nós observamos que sua atenção se enfraquece e seu objetivo perde a linha de força ou pode até desaparecer completamente. Ele ouve, mas nós sentimos que não escuta. Quer dizer: ele não se dá conta do que está acontecendo ao redor de si; não percebe o objeto para o qual sua atenção deve ser direcionada. Se você diz algo que me insulta, eu saberei como responder.

---

[128] MEISNER; LONGWELL, op. cit., pp. 36-37. Tradução nossa.
[129] JACOBS, M. *A Meisner Legacy*. Nova York: Players Press, 2011, p. 14. Tradução nossa.
[130] GORDON, op. cit., p. 180. Tradução nossa.
[131] Ilya Sudakov (1890-1969) foi um ator e diretor russo. Suas duas conferências sobre o processo criativo foram traduzidas e veiculadas nos Estados Unidos na revista *The Theatre Workshop* II, de 1937.

> Inicialmente talvez ficarei surpreso; então tentarei entender o que causou o seu comportamento, e por fim reagirei de alguma forma. E se merecesse o insulto, tentaria pedir desculpas. Se não merecesse, se eu permanecesse sem ser entendido, seria forçado a agir de maneira adequada. Mas vamos dizer que esse insulto é apresentado no palco e o efeito parece se perder. E então nós temos um resultado ao mesmo tempo incompreensível e errado; mas apenas aparentemente, pois na realidade tudo se compreende com facilidade quando vemos que o ator não conhece, não sente o objeto para o qual sua atenção deveria estar direcionada – e essa é a razão pela qual ele não *agiu*. Quer dizer, ele deixou o insulto passar, não fixou nele a sua atenção. Perdeu o olhar malicioso do parceiro, o ritmo dos movimentos do seu rancor etc. (dependendo da forma manifestada pela ira do parceiro ele acharia a sua expressão). Porque se tivesse sentido o objeto, ele teria atuado imediatamente. O que quer dizer que a atenção teria sido dirigida prontamente para o objeto necessário para a ação dada, cada um deles precisando de uma atenção diferente.[132]

Nesse sentido podemos definir o exercício da repetição como, fundamentalmente, um exercício de atenção. Sudakov fala em *sentir* ("*feel*", no inglês original) o objeto, mas Meisner não usa esse termo, evitando assim que o ator busque algum sentimento ao fazer o exercício. O relaxamento proposto por Rapoport ao lidar com o objeto de atenção causará o engajamento necessário, e desse engajamento surgirá a emoção, sem que o ator precise buscá-la.

Com a repetição, esse mecanismo relativamente simples mas muito eficaz, Meisner encontrou sua via de acesso para a conexão entre os atores. O automatismo gerado pela repetição tira o foco do conteúdo das palavras e o coloca no parceiro, abrindo espaço para que aconteçam coisas entre eles.

2.2.4 O instinto do ator e sua relação com o comportamento

Desse contato e prontidão resultantes do exercício da repetição surgirá, inevitavelmente, uma mudança não programada; e essa mudança vai se dar através de

[132] COLE, op. cit, pp. 77-78. Tradução nossa.

outro elemento fundamental para a sua técnica: o *instinto*. Meisner explica instinto como algo que "mora em você, que atinge você de uma determinada maneira" – "*it lives on you, it hits you a certain way*"[133] –, por exemplo quando vemos uma gravata numa vitrine e pensamos: "Essa gravata é para mim". É algo que não pode ser produzido. Existe e se manifesta. A tarefa do ator é *não filtrar*, mas *deixar* que o instinto mude a repetição. Como explica William Esper:

> *Pensar* a maneira de fazer o exercício mudar é um erro. É *inorgânico* e calculado, como tentar manipular uma conversa. Nós não procuramos desenvolver nossa *mente* com a repetição: em vez disso procuramos desenvolver nossos instintos. Tudo o que acontece na repetição deve ser dirigido pelos impulsos. Emoções. Você deve responder ao que ouve do seu parceiro *sem análises*. Sempre que usar a mente durante a repetição você estará mascarando seus impulsos verdadeiros e saindo do exercício.[134]

Martha Jacobs assim define o exercício:

> Tirem os figurinos, cenários, luzes, e até o palco, mas deixem dois atores e um que os assiste: o teatro começa aí. O que acontece entre duas pessoas é a essência do poder e da emoção do teatro. O treinamento do ator se inicia aqui: duas pessoas sem adornos, aprendendo a lidar e jogar uma com a outra. […] Quando os atores começam a entender que podem encontrar mundos uns nos outros e em si mesmos, facilmente, sem esforço, em qualquer tempo ou lugar, eles estão descobrindo seu poder e sua ternura. Estão encontrando a vasta paleta de onde virá todo o seu trabalho de ator.[135]

Meisner acredita que quando o ator seguir seus instintos vai chegar ao que considera fundamental na atuação: o *comportamento*. A célebre frase escrita na placa pendurada em sua sala de aula era: UM GRAMA DE COMPORTAMENTO VALE UM QUILO DE PALAVRAS. Por "comportamento" Meisner quer dizer uma alteração ao mesmo tempo

---

[133] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 28. Tradução nossa.
[134] ESPER, W; DI MARCO, D. *The Actors Art and Craft:* William Esper Teaches the Meisner Technique. Nova York: Anchor Books, 2008, p. 39. Tradução nossa.
[135] JACOBS, op. cit, p. 14. Tradução nossa.

física e psíquica, algo em que não se pensou, que não se elaborou, mas simplesmente aconteceu como consequência do momento e de ser afetado pelo outro. O comportamento é irrepetível, como toda cena é irrepetível, se algo realmente acontecer entre dois atores.

Esse antagonismo entre o instinto e o controle é a primeira coisa com a qual os atores aprendizes se debatem quando fazem o exercício.[136] Quem quer ter o controle de si mesmo nunca entenderá o instinto, e é preciso aceitar essa premissa para conseguir entrar no jogo e jogar. Uma analogia que pode ser usada para explicar o exercício é o jogo de pingue-pongue, no qual os participantes nunca têm tempo de parar para pensar, e se param, perdem a conexão e voltam à estaca zero.

2.2.5 As etapas do jogo da repetição de palavras

No início do exercício da repetição é comum ver alunos em extrema confusão, perdidos e inseguros. É por isso que Meisner o divide nas seguintes etapas:

> 1. Observe algo exterior em seu parceiro que lhe chame atenção e verbalize isso**;** repita exatamente o que ouviu, e assim sucessivamente. Não faça nada a não ser que algo o faça fazer. Se algo mudar, fique à disposição para também mudar, momento a momento. Tudo o que você faz vem do outro. É importante que os alunos estejam atentos e reajam com prontidão à menor variação que aconteça.

É importante frisar que o início da repetição não pode ser pensado com antecedência; que a frase que será o mote inicial do exercício tem de vir *no momento* e *do outro*. Na primeira vez os alunos frequentemente estão mais preocupados consigo mesmos ou com entender ou acertar o que fazem, e é comum que quem assiste compreenda melhor o procedimento do que aquele que faz o exercício. Muitos alunos erroneamente congelam ou entram rápido demais, e é essencial lembrar que a ansiedade e a casualidade são inimigas da conexão, pois são sempre parciais.

---

[136] Falo a partir do meu ponto de vista, como professora da técnica no Brasil desde 2008, em São Paulo.

Ao ensinar a importância de o foco do ator estar no outro, William Esper pergunta:

> "Como ator, qual o único lugar em que você nunca quer que sua atenção esteja?" [Uma aluna responde:] "Em mim mesmo." [Esper diz:] "Correto. Um ator que faz de si mesmo o foco da sua atenção se torna autoconsciente e paralisado. Felizmente o lugar da concentração pode ser controlado pela sua vontade. Você pode colocar a sua concentração onde quer que ela esteja. Nesse exercício onde ela deve estar?" [Um aluno pergunta:] "No ouvir?" [Esper responde:] "Sim."[137]

Feita corretamente, a repetição deve levar os alunos a passear por diversas emoções, resultantes do encontro das duas perspectivas dos atores aprendizes, e ela tem bom resultado quando existe uma espécie de clique que liga os atores, algo como uma trava apertada para andar numa montanha-russa. E o exercício *é* o andar nessa montanha-russa: quando finalmente existe a conexão, o fluxo começa, e pode-se assistir infinitamente aos atores passeando pelos lugares mais distantes e muitas vezes obscuros da sua sensibilidade.

Pede-se aos alunos que evitem fazer perguntas, pois normalmente elas levam a outro erro do exercício, que é se transformar numa conversa, o que os impede de se alimentar do outro a cada momento. Esse exercício pode ser praticado fora da sala de aula, contanto que sempre haja uma pessoa de fora para comandá-lo, pois quem está dentro não pode se olhar de fora nem encontrar o momento de parar.

2. Agora a repetição tem o ponto de vista do ator: ela muda para o *eu e tu*. Em vez de repetir exatamente a mesma frase, o aluno repete a frase equivalente do seu ponto de vista, por exemplo: "Sua blusa é rosa" – a repetição seria "Minha blusa é rosa", e assim por diante.

Na segunda etapa do exercício inclui-se um *ponto de vista*, e o perigo, agora, é que os alunos se apeguem a ele e "rodem em falso", em vez de deixar o instinto funcionar e permitir que aconteça algo imprevisto. Quando o ator comanda o jogo e escolhe um

---

[137] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 45. Tradução nossa.

ponto de vista, isso resulta no oposto do comportamento espontâneo que o jogo almeja, pois a mudança nas palavras da repetição deveria ser ditada pelo *instinto*. É essa a tônica da próxima etapa do exercício, onde os alunos agora têm que trabalhar a partir da observação do comportamento do outro, onde o instinto dita as mudanças.

3. A mudança da repetição agora deverá ser causada pelo instinto.

Na técnica essa etapa é chamada de "o beliscão e o grito" *("the pinch and the ouch")*[138]. William Esper a denomina "*pileup*", numa referência ao "empilhamento" das frases da repetição que acaba por causar um impulso no ator, levando-o a mudar a frase.

Outra questão importante que aparece nesse momento no exercício é a tendência a só falar coisas positivas ou educadas, ou seja, em conformidade com as regras sociais que fazem parte da formação dos alunos. O foco é ser justo consigo mesmo e lidar com os instintos, mas a educação barra o que poderia ser um impulso verdadeiro. Nesse momento de hesitação, no qual o próprio ator interrompe o fluxo do impulso para "filtrá-lo", o jogo da repetição perde seu sentido e sua força.

Se queremos dar conta da totalidade da experiência humana, devemos expressar também nossos sentimentos negativos. Se comparados às tintas que um pintor terá para pintar seu quadro, os impulsos e as emoções geradas serão as tintas do ator. A palheta das emoções positivas é muito limitada e é preciso expandir a expressão.

Outra tendência comum aos atores é transformar a repetição em uma "cena", ou seja, deixar-se levar pela imaginação. Para Meisner, ainda que a imaginação tenha um papel fundamental na técnica, nesse momento do aprendizado a fuga para o mundo imaginário é um *modo de evitar o contato* e suas consequências. O ator que tem tendência a fazer isso se inclina a dramatizar o texto quando for a hora de recebê-lo, pois muitas vezes não confia em que a história se contará por si mesma. Meisner argumenta que a situação se sustentará por si só, reforçando a *vivência momento a momento*, que irá se alinhar ao mundo imaginário apenas nas etapas seguintes da técnica.

---

[138] Outra tradução possível seria "o beliscão e o ai".

2.3 A atividade independente

Após aproximadamente dois meses de trabalho com esse primeiro exercício, Meisner vai mudar o foco da repetição e pedir que um dos atores traga uma atividade independente. A atividade deve ser algo difícil de realizar, ter importância real para o ator e exigir uma certa urgência. O ator "deve ter uma razão pela qual deseja realizar aquilo; uma razão, pois a razão será a fonte da concentração e, por fim, de sua emoção, que vem por si mesma".[139]

Com essa mudança de foco para a atividade, Meisner acrescenta ao exercício da repetição um poderoso elemento: a concentração em algo *concreto* e *específico*. Assim, um aluno fará a atividade e outro observará, e o jogo da repetição então se inicia, agora com o complicador de que existe a atividade entre eles. Sendo difícil (quase impossível), importante e com urgência, a atividade serve como panela de pressão, e o exercício da repetição se fortalece e fica mais complexo. Com frequência, lidar com a atividade e a repetição combinadas é algo praticamente impossível, e muitas vezes os impulsos decorrentes disso são intensos e extremos. Nas palavras de Meisner, "a atividade deve ser difícil, realmente difícil, e a razão pela qual a realizamos deve ter uma realidade que nos consuma" [140].

Em nenhum momento Meisner explica por que deu a esse exercício o nome de atividade independente. Seria independente da repetição? Preferimos pensar que a atividade é independente *de algum contexto comum com o outro ator*, e que esse termo serve para separar a *situação* entre eles, deixando claro que só um está executando a atividade combinada com a repetição, e o outro *apenas* a repetição, como nos revela Esper: "A parte 'independente' significa que o que você faz no exercício deve ser completamente autônomo do seu parceiro, em todos os sentidos".[141]

Desde o início, quando propõe o exercício, Meisner destaca as *razões* para fazê-lo. Ele não afirma, nesse momento, que o que está em jogo é uma *situação* ou *circunstância*, apenas pede ao ator que encontre as *razões específicas* que o levariam a realizar coisas

---

[139] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 39. Tradução nossa.
[140] Ibidem, p. 41. Tradução nossa.
[141] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 105. Tradução nossa.

específicas. “O que é verdade para vocês é a raiz da sua atuação”, diz ele.[142] É importante encontrar não pensar em coisas absurdas ou exageradas, mas naquelas em que o *senso da verdade* (em inglês *“sense of truth”*)[143] possa agir.

Meisner compara o *senso da verdade* a um “barômetro”, algo que mede a justeza daquilo em que ele pode ou não acreditar. “No momento em que você sentir que seu espírito está sendo instigado pela possibilidade do *como se*, é aí que você sabe que chegou a algo que vai ajudá-lo no seu trabalho”, diz Esper.[144]

Alguns exemplos de atividades podem ser:

a) Costurar uma roupa muito antiga e muito deteriorada que foi de uma grande atriz, para usá-la novamente em uma cena;
b) Organizar fotos antigas para um presente;
c) Escrever uma carta pedindo perdão ou explicando uma situação a alguém muito importante;
d) Colar um objeto valioso quebrado;
e) Decorar um texto para um teste com um grande diretor;
f) Procurar, no meio de muitos documentos, aquele que irá salvar alguém de uma situação grave.

Como podemos ver, nesses exemplos já existe, ainda que de maneira embrionária, um esboço de situação, definida pelo próprio aluno que realizará a atividade. Isso é de vital importância para a técnica, pois aqui se introduz a questão da imaginação, ou seja, aquilo que *o ator consegue acreditar que é verdade*. Segundo Meisner, “só você sabe o que é verdadeiro para você”.[145] Quem é essa pessoa a quem o ator endereçará a carta? O ator deve escolher alguém, em sua imaginação, para quem *conseguiria acreditar* que escreveria. Alguns exemplos possíveis seriam: Quem é esse parente que ele *consegue acreditar* ter perdido? Que situação grave é essa que o documento pode anular? Que teste é esse que realmente importaria para esse ator?

Tal investigação, aliada a uma atividade concreta, é o centro do aprendizado nessa

---

[142] No original: “*the truth of ourselves is the root of your acting*”. MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 45. Tradução nossa.
[143] Tradução nossa. Como veremos no capítulo 3, o termo *senso da verdade* tem suas origens em Stanislavski.
[144] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 97. Tradução nossa.
[145] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 44. Tradução nossa.

segunda etapa da técnica. Sem abandonar o primeiro exercício, Meisner introduz ao mesmo tempo *o mundo imaginário* e a *realidade do fazer*. Não é exagero dizer que se o aluno entender a importância dessa investigação e da disciplina ao pensar e executar essa atividade, todo o resto da técnica será mais simples. Pois, como define Martha Jacobs: "A atividade independente é o que você está fazendo – *e o que você está fazendo é sempre a fonte das suas emoções"*.[146]

O erro mais comum, na minha experiência, é que os alunos tragam atividades sem importância para eles. Muitos as justificam com questões externas, como, por exemplo: "Porque se fizer isso eu vou ganhar dinheiro". Porém o dinheiro nunca é suficientemente pessoal, e o aluno precisa se relacionar com alguma circunstância mais significativa, por exemplo: "Se fizer isso vou ganhar o dinheiro que irá pagar a operação da minha mãe".

Uma boa atividade pode ser muito simples ou muito complexa, e, como já afirmamos antes, o importante é que ela tenha um sentido profundo *para quem a realiza*. Muitos alunos, nessa etapa, sentem novamente a tentação de cair no diálogo ou de fazer uma cena, idealizando um mundo imaginário e não permitindo-se aceitar aquela situação como verdade. A tarefa do pedagogo é trazê-los novamente ao "chão", evitando que eles percam o pé da concretude do que fazem e da simplicidade envolvida no exercício.

Muitas vezes, o "escapar" para mundos imaginados é um modo de evitar o contato com o outro e com aquela atividade envolvida. Em seu livro, Meisner revela como perde a paciência com uma aluna e a importância da intervenção do pedagogo, quando isso acontece:

> Meu Deus, mulher…pare de atuar! Eu não suporto isso! Dê aos problemas aqui a sua atenção, sua concentração e o seu tempo. Não se comporte como se atuar fosse algo que qualquer amador conseguisse fazer! Isso não é verdade! Eu posso entender por que, depois de tantos anos atuando, é difícil para você jogar fora os seus hábitos. Posso entender de onde você tirou a ideia de se vestir para o papel. Mas isso não faz nenhum sentido! […] vocês não colocam trabalho suficiente no que estão fazendo! […] Não joguem algo em minha direção como se eu fosse um amador e não reconhecesse a diferença! […] Não atuem, não falseiem, não finjam. Trabalhem!

[146]JACOBS, op. cit., p. 20. Tradução nossa.

> Isso irá treinar sua concentração, sua fé de ator e talvez sua emoção. Então vocês podem levantar a cabeça e dizer que estão aprendendo a atuar, e eu posso levantar a minha e dizer que estou ensinando.[147]

Nessa etapa da técnica também surgem outros equívocos, como se apegar à atividade e ignorar o parceiro ou se deixar levar pela repetição e se esquecer da atividade. Se na repetição acontecer algo forte o suficiente para que o ator esqueça a atividade, então isso estará correto. Aliás, acontece de os alunos não conseguirem se esquecer de si mesmos enquanto realizam a atividade, e Meisner recorre a Stanislavski para esclarecer as exigências do ator consigo mesmo:

> Stanislavski, que não era desleixado, tinha uma expressão que ele chamava de *solidão pública*. Ele falava que quando você está sozinho num quarto e ninguém o observa – você está apenas em frente do espelho penteando o cabelo –, o relaxamento, a completude com a qual você faz isso é poético. Ele chama de *solidão pública* esse comportamento relaxado no palco. No palco, *solidão pública* é o que queremos. Você só tem um elemento para se desfazer para que possa chegar na área onde sua real personalidade de ator está, e esse elemento é você mesmo.[148]

Meisner utiliza-se do termo "realidade justificada", ou seja, algo específico que possa ser aceito pelo senso da verdade do ator. William Esper vai associar o termo "razões" de Meisner ao termo "justificativas":

> Vocês todos viram como aquela razão os *ativou*? É isso que estamos procurando. Nós chamamos essas razões de *justificativas*, e, novamente, elas devem seguir um certo critério. Devem ser simples e específicas. Finalmente, a justificativa deve ser imaginária, mas algo que sua imaginação consiga aceitar como possível.[149]

---

[147] Meisner chama de "fé de ator"*("actor's faith")* o que seria equivalente à "fé cênica" de Stanislavski. In: MEISNER; LONGWELL, op. cit., pp. 54-55. Tradução nossa.

[148] Ibidem, pp. 43-44. Tradução nossa. O princípio da *solidão pública* aparece bem claro aqui: o ator deve ter no palco tamanha capacidade de relaxamento e concentração que será capaz de se esquecer da situação de estar representando, ocupando-se completamente das questões do personagem. Stanislavski define esse princípio em STANISLAVSKI, K. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 117.

[149] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 81. Tradução nossa.

Esper pontua ainda que "a introdução da justificativa na atividade é vital porque é o primeiro passo que o ator dá para o mundo *imaginário*. Uma vez cruzada essa fronteira, estamos em um universo estimulante e novo".[150] Já para a pesquisadora Louise Stinespring a questão inicial da atividade independente é a justificativa:

> A primeira questão da atividade independente, a justificativa, se refere à escolha da atividade tanto quanto à escolha da razão imaginária pela qual a atividade será feita. Com a questão da justificativa ocorre a entrada das circunstâncias imaginárias internas na técnica. O desafio para o ator será continuar a se comportar de modo verdadeiro enquanto aceita o desafio adicional das circunstâncias imaginárias internas. Ele deve se comportar de modo verdadeiro, da maneira que realmente se comportaria se aquelas circunstâncias imaginárias internas estivessem realmente acontecendo com ele.[151]

Apesar de Stinespring subdividir as circunstâncias imaginárias em internas e externas, coisa que Meisner nunca fez, ela define bem a entrada do que denomina justificativa na técnica, apontando como ponto central do aprendizado do exercício a capacidade de aceitá-las como verdade:

> Para a imaginação sustentar-se a si mesma ela precisa trabalhar com uma informação que é algo crível para o ator. De outro modo o ator arrisca não ter uma justificativa realista ou suficiente para se envolver na atividade por um motivo específico. […] Aqui está colocada a questão da adesão ao conceito de Meisner de que o comportamento verdadeiro está conectado com uma realidade justificada. Um aspecto do comportamento verdadeiro reside na ideia de que para o comportamento ser verdadeiro ele deve corresponder a uma visão razoável da realidade.[152]

---

[150] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 82. Tradução nossa.
[151] STINESPRING, L. *Principles of Truthful Acting:* A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice. 246 p. Tese (Doutorado) – Fine Arts Department, Texas Tech University, 1999, p. 124. Tradução nossa.
[152] Ibidem, p. 125. Tradução nossa.

2.4 O bater na porta: razões e circunstâncias emocionais

Como evolução do exercício da atividade independente, Meisner agora pede para que um dos atores entre por uma porta e bata três vezes. O outro ator que fica dentro da sala inicia a atividade, enquanto o que está fora, depois de um tempo, bate na porta. Cada batida é um momento: cada batida vem de um impulso, e cada batida tem um *significado*. Meisner pede para que essa batida não seja teatralizada: ela deve, como no exercício da repetição, vir de um impulso. Dada a primeira batida, o ator dentro da sala deve dizer em voz alta o que ela significa para ele; dada a terceira, deve abrir a porta e então comunicar ao outro ator o significado verbalizado por ele na primeira batida. Assim, a repetição se inicia.

Após realizar com os alunos algumas rodadas do exercício, Meisner acrescenta uma razão para a chegada do ator que vem pela porta. Essa razão deve ser simples e específica, como visitar um velho amigo. Uma vez iniciado o exercício, o ator não deve tentar trazer essa razão para o contexto da repetição; deve *deixá-la existir*,[153] ou seja, deixar que ela exista por si. O "atuar" a razão é uma reiteração falsa e desnecessária; muito mais eficaz para o ator é, segundo Meisner, a crença naquilo como *real naquele momento*. A razão provavelmente nunca aparecerá no exercício, servindo apenas para enraizar o ator. Meisner argumenta novamente que de qualquer forma a razão será explicitada pelo roteiro,[154] e assim o ator não deve se preocupar com isso. William Esper chama de objetivo a razão meisneriana, explicando:

> Pense desta maneira: um bom objetivo é como ter dinheiro no bolso. Vamos dizer que numa manhã você deixa seu apartamento com 18 dólares. Você põe o dinheiro no bolso da frente e esquece que ele está lá. Você não anda nas ruas de Nova York dizendo o tempo todo: "Eu tenho 18 dólares no meu bolso! Preciso me lembrar de que tenho 18 dólares no meu bolso!" Vocês fazem isso? Duvido. Mas se durante o dia você precisar do dinheiro para comprar algo, você vai pegar o dinheiro no seu bolso e pagar. Se acontecer de não precisar dele, voltará para casa e colocará os 18

[153] O termo em inglês é "*leave it alone*", que traduzido para "deixá-la sozinha" acaba soando estranho, por isso nossa opção por "deixá-la existir"- a razão. As opções seriam "esquecê-la" ou "deixá-la de lado", mas nenhuma das duas dá conta do original, pois nele "*to leave it alone*" não significa "esquecer" nem "deixar de lado", mas sim "mantê-la consigo, mesmo não se dando mais conta dela".
[154] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 58.

> dólares numa latinha ou em qualquer outro lugar do seu hábito até que precise deles”.[155]

Esper esclarece que “agora o objetivo é colocado no exercício como um ingrediente inerte. Muito em breve ele será ativado de um modo bastante especial” –[156] referindo-se ao que Meisner irá chamar de circunstância emocional.[157]

2.4.1 A primeira leitura do texto dramático

Antes de o exercício do bater na porta evoluir para a circunstância emocional, Meisner propõe o trabalho com a leitura de um texto dramático, tendo os atores se sentado frente a frente. Esse trabalho deve ser análogo ao exercício da repetição: primeiro os atores se conectam, depois, quando têm vontade de expressar algo um em relação ao outro, olham a frase do texto e a dizem quando vier o impulso. A leitura deve ter a mesma qualidade da repetição: deve ser algo que acontece entre os atores e muda continuamente. Esper assim conduz a leitura com os alunos:

> Sentem direito em suas cadeiras. Relaxem. Se abram um para o outro fisicamente. […] Agora eu quero que vocês permitam que o texto venha para a superfície. […] Não corram. Podem tomar o tempo que for preciso. […] Realmente se deixem afetar por ele. Encontrem algo nele que atraia seu interesse. […] Quando vocês tiverem feito contato – nunca antes disso – eu quero que olhem para o texto. Peguem a primeira fala, as primeiras três ou quatro palavras, se for tudo com o que conseguem lidar. Então levantem os olhos, ponham a atenção de volta em Tyrone e deixem seu impulso movê-los para dizer a frase. […] Se trabalharem assim, de um momento não

---

[155] ESPER: DI MARCO, op. cit., p. 131. Tradução nossa.
[156] Ibidem, p. 133. Tradução nossa.
[157] O termo “circunstância emocional” (“*emotional circunstance*”, em inglês) parece ser uma junção dos termos “circunstâncias propostas” e “memória das emoções” de Stanislavski. In: MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 71.

> antecipado a outro, pequenas coisas, coisas reais, podem começar a acontecer entre vocês.[158]

Esse exercício de leitura serve como introdução ao trabalho com cenas que será feito mais para a frente, aliando os princípios do exercício da repetição à leitura do texto. O grande desafio para os alunos, em minha experiência como pedagoga, é não abandonar os princípios do exercício uma vez começada a leitura, e é grande a tendência a voltar a racionalizar seu conteúdo e assim, instantaneamente, perder-se a conexão, o que impedirá que qualquer coisa legítima aconteça entre eles.

2.4.2 O bater na porta com circunstâncias emocionais

Depois da leitura experimentada pela classe, Meisner retorna a prática da atividade com o bater na porta, agora introduzindo uma *circunstância emocional* para a pessoa que vai entrar. Essa circunstância emocional acabará por evoluir para a *preparação emocional*. Meisner concede a Stella Adler o crédito pelo trabalho com as circunstâncias que utiliza em sua técnica. Em seu livro, um aluno questiona:

> Eu quero que você me fale sobre quando você estava no Group Theatre e Stella Adler voltou de Paris e disse: Escute, o que está acontecendo ali com Lee Strasberg não é nada do que Stanislavski quis dizer. Você e os outros atores suspeitavam que o processo de vocês não estava certo mesmo antes de Stella falar com Stanislaviski? [Meisner responde:] "Não era consenso. Eles podiam ter suspeitas, mas só isso. Entre outras coisas, ela trouxe as 'circunstâncias dadas' – como chegar na essência das 'circunstâncias dadas'."[159]

O trabalho com a circunstância emocional traz agora um contexto definido pelo professor e o aluno, que chegam de comum acordo a uma situação que este possa aceitar

---

[158] ESPER; DI MARCO, *The Actor's Guide to Creating a Character:* William Esper teaches the Meisner technique. Nova York: Anchor Books, 2014, pp. 97-98. Tradução nossa.

[159] O termo utilizado por Meisner é "*given circunstances*". Optamos por traduzir "*given*" por "dadas", diferentemente do termo stanislavskiano "circunstâncias propostas", em que optamos pela tradução de Elena Vássina e Aimar Labaki. In: MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 182. Tradução nossa.

como verdade, relacionada à pessoa que está dentro da sala. Como exemplo poderíamos citar o caminho feito pelas perguntas: “Que relação você consegue acreditar que ele/a (o ator/atriz que está na sala) tem como você?” – ela é minha amante. “O que você consegue acreditar que aconteceu?” – Minha esposa descobriu. “E por que você está vindo aqui neste momento?” Vim dar a notícia que meu casamento acabou. E assim por diante. Quando a situação está bem definida e aceita no senso da verdade do ator, o professor deixa-o sozinho, dizendo: “Quando você tiver aceito cem por cento como verdade cada detalhe do que foi acertado, inicie as três batidas na porta”. Se houver algo que ainda não é crível, é importante que o aluno continue investigando, até que o detalhe se transforme em algo em que ele possa acreditar.

Esper explica a importância da investigação no trabalho do ator através da imaginação – o que poderia ser –, diferenciando-a da realidade da vida – o que é:

> O que irá conseguir ativar o ator não será nunca uma questão do que "é"; sempre o que o ativa é uma questão do que "poderia ser". Todo trabalho criativo nasce de uma suposição. “E se *isso* fosse verdade?” ou “E se *isso* acontecesse comigo?” Essas são as questões que levam o ator à vida.[160] [...] Todo bom ator deve estar intimamente ciente das razões específicas que o motivariam a realizar ações específicas. Pensem que sempre as razões de um diferem muito das razões de outros. [...] Nós nunca conseguiremos atingir as fontes mais profundas do nosso talento individual se não explorarmos nossas justificativas mais pessoais. Perguntem-se: o que me entusiasma? o que me repulsa? o que me faria matar? o que me faria andar a pé num caminho de cacos de vidro? O que me levaria a largar tudo? O que me faria pular de uma ponte? [...] O poder da especulação! Lembrem-se: o que importa nunca é a questão “o que é”. O que estimula a imaginação do ator é sempre a questão do que poderia ser.[161]

O exercício da atividade com o bater na porta vai pouco a pouco esclarecendo para o aluno o princípio da suposição. Voltaremos a ele no capítulo 3 item 3.2, quando o comparamos com a definição do “se” de Stanislavski.

---

[160] ESPER; DI MARCO, *The Actors Art and Craft*, op. cit., pp. 88-89, Tradução nossa.
[161] Ibidem, pp. 97-98. Tradução nossa.

2.5 Primeiras cenas

É nesse ponto do aprendizado que o texto dramatúrgico começará a ser incluído, mas de um modo pouco comum: Meisner pede que os alunos decorem a cena de maneira neutra e relaxada, sem determinar qualquer intenção ou ponto de vista. As falas são mais um elemento mecânico, como era a repetição; não devem ser previamente dotadas de sentido. "Eu estou pedindo que vocês decorem essas falas com a precisão de uma máquina. Precisão mecânica. E partiremos daí".[162]

Quando ensina os alunos a trabalhar pela primeira vez com o texto, Meisner reitera que eles não devem se guiar pelas falas, e sim pelos impulsos advindos delas. O exercício é, assim, parecido com a repetição, só que agora as frases do texto são ditas. William Esper assim descreve essa fase do trabalho, que geralmente usa cenas de peças antigas com conflitos simples:

> Na primeira vez em que se apresentarem na aula, vocês se sentarão em cadeiras e terão uma conversa tranquila. Tenham uma conversa tranquila apenas entre vocês, como se ninguém estivesse presente. […] Lembrem-se: se tentarem fazer a cena, vocês não terão êxito. Em vez disso, deixem a cena fazer vocês. É bem simples, mas muitos de vocês vão descobrir que isso é muito mais difícil de fazer do que parece.[163]

Depois de algumas tentativas dos alunos de atuar a cena, Esper comenta, no que parece resumir todo o objetivo da técnica:

> Os atores não devem nunca chegar ao palco para fazer uma cena! Todo esse drama impediu o desenvolvimento da cena *real* que poderia ter se desenvolvido entre você e seu parceiro se você tivesse *permitido* isso. Entendem o que estou dizendo? Essencialmente os atores não fazem cenas. Um ator entra para fazer uma coisa; outro ator entra para fazer outra. Da circunstância de ambos estarem no mesmo lugar

[162] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 69. Tradução nossa.
[163] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 161. Tradução nossa.

> ao mesmo tempo virá à tona alguma coisa que, quando tiver acabado, a audiência poderá chamar de cena.[164]

A pontuação da cena também deve ser esquecida pelo ator na hora de memorizar as falas. Essa introdução do texto neutro e relaxado nessa fase da técnica é como uma primeira visita ao barco (texto) que irá navegar no rio das emoções (preparação emocional). Como primeira visita, é apenas um reconhecimento, não uma tentativa de se lançar em alto mar, e deve ser encarada como tal. Mais para a frente em sua técnica, quando a repetição vai ser abandonada e substituída pela improvisação e, finalmente, pelo texto, Meisner assim definirá a o trabalho com as emoções:

> "O texto é como uma canoa" diz Meisner, "e o rio no qual ela se apoia é a emoção. O texto flutua no rio. Se a água do rio é turbulenta, as palavras irão sair como a canoa em um rio revolto. Tudo depende do fluxo do rio que é a sua emoção. É para isso que esse exercício serve: para deixar o rio da sua emoção fluir sem restrições, com as palavras flutuando por cima dele."[165]

Aqui novamente a tendência dos alunos é cair na ansiedade de "dar conta" da cena, e é comum vê-los voltar à estaca zero. Talvez seja por isso que Meisner irá novamente deixar o texto de lado e voltar para a estrutura anterior dos outros exercícios.

2.6 Problemas de ação criminal

O exercício "*criminal action problems*", ou "problemas de ação criminal", é digno de nota, apesar de não constar no livro de Meisner. William Esper dedica a ele um capítulo em seu livro *The Actor's Art and Craft.* A premissa desse exercício é muito simples: o aluno deve escolher um crime que consegue acreditar que cometeria, envolvendo um objeto concreto. Esse exercício é feito em silêncio e no escuro, e um dos

---

[164] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 163. Tradução nossa.
[165] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 115. Tradução nossa.

alunos (o que no início está dentro da sala) geralmente tem como atividade dormir, enquanto o outro entra sem bater para buscar algo ou faz algo relacionado àquele crime.

O exercício pode evoluir para uma cena em que os alunos acabem numa improvisação, o que estará correto se ela vier em decorrência da ação criminal. O fundamental é a crença e a sensação real de perigo que o exercício muitas vezes provoca, como explica Esper:

> Lembrem-se: o objetivo dos Problemas de Ação Criminal é colocar o ator em circunstâncias extremas. Esse exercício se baseia num princípio muito simples: as pessoas ficam mais alertas e vivas quando estão em grande perigo, numa situação de vida ou morte, com sua adrenalina pulsando a mil por minuto. É fácil amortecer com palavras ou intelectualizações o impacto desse *rush* de adrenalina. Então nós usamos isso durante o problema de ação e elevamos as exigências. Quando você entra no quarto deve estar muito alerta a tudo ao seu redor, especialmente à outra pessoa, que é a fonte do perigo no exercício. Se não estiver alerta, será pego. E se for pego, irá para a cadeia.[166]

Esse exercício trabalha novamente a questão da aceitação das circunstâncias emocionais na perspectiva do desenvolvimento do ator, sugerindo que ele investigue aspectos obscuros da sua personalidade ao escolher que crime teria cometido. O aluno que "dorme" costuma acordar e normalmente ocorre um embate entre eles. Aqui a repetição é mantida em sua essência mas sem que nada seja dito, ou seja, os atores reagem um ao outro com a mesma premissa, de que o momento a momento deve resultar em comportamento. Sobre dormir como atividade, Esper esclarece:

> Em vez de dormir de verdade você criará uma atividade independente interior. Isto é, uma atividade totalmente mental, algo que vai ocupar sua atenção e colocar seu foco totalmente para dentro. Então, eu quero que você tente lembrar cada minuto detalhado, cada momento minúsculo de algum dia maravilhoso da sua vida. Ou talvez uma viagem extraordinária que você fez. Tente lembrar essa ocasião do começo ao fim – os cheiros, as roupas que usou, como foi a sua manhã naquele dia, com quem você tomou café, entende? Substituindo uma rememoração detalhada

[166] ESPER; DI MARCO, op. cit., pp.153-154. Tradução nossa.

> pelo estado de sono você conseguirá a ilusão de estar dormindo, não só para a platéia, mas também para você mesmo.[167]

2.7 A preparação emocional e suas origens em Freud

Meisner então inicia uma nova fase em sua técnica: a preparação emocional. Martha Jacobs explica que "normalmente a circunstância é tudo o que é necessário para impulsionar o ator em uma cena. E existem situações nas quais uma preparação emocional plena é necessária".[168] A diferença entre aceitar as circunstâncias emocionais e fazer uma preparação é que nesta o ator, além de aceitá-las, deve se preparar e entrar *completamente imbuído* de algum sentimento específico. Como buscar um sentimento específico sem incorrer no erro de atuar um resultado? Nessa fase Meisner se distancia cada vez mais do trabalho com a memória emotiva experimentado por ele no Group Theatre com Lee Strasberg. Como solucionar essa equação? Em entrevista à atriz do Primeiro Estúdio Vera Soloviova, Meisner diz:

> O problema da estimulação deliberada da emoção é para mim o elemento mais delicado e perigoso no ofício do ator. A emoção, sem a qual a performance pode ser eficaz mas ainda não é afetiva,[169] é seu elemento mais indefinido. Ela funciona melhor quando lhe é permitido aparecer espontaneamente, e tem uma tendência perversa de escorregar para longe quando é chamada conscientemente.[170]

Como produzir uma emoção sem manipulá-la? E como produzir a emoção específica para uma cena específica? É nesse território que Meisner irá adentrar, seguindo os caminhos abertos por seu diretor Lee Strasberg mas negando-se a tomar o caminho da sondagem direta das experiências pessoais. Ele explica:

> Lionel Trilling, diferenciando o fantasiar do que parece acidental e arbitrário na vida da fantasia criativa, define esta como "fantasia controlada". É uma forma de sonhar

---

[167] ESPER; DI MARCO, op. cit., pp. 146-147. Tradução nossa.
[168] JACOBS, op. cit., p. 47. Tradução nossa.
[169] Optamos por "afetiva" como tradução de "*affective*", que quer dizer "afetar".
[170] SOLOVIOVA, op. cit, p. 144. Tradução nossa.

> acordado também, mas em um tema essencial extraído do texto – uma espécie de autossugestão, se quiser. Eu prefiro essa abordagem, em vez da sondagem mais direta das nossas experiências pessoais. As invenções da fantasia, se são realmente estimulantes, foram escolhidas porque já têm uma importância para o ator. Ele está em contato próximo consigo mesmo, mas pela sugestão vigorosa e não pela sondagem direta. Por exemplo, um ator que entra em uma cena acaba de vir do escritório do produtor, onde assinou o contrato para o melhor papel da sua carreira. Podemos supor que ele está muito feliz. Alguém pode, com o propósito de esclarecimento, chamar essa felicidade de *tema emocional* ou a essência do que caracteriza a vida interior do papel naquele momento. Isso dá a tábua de propulsão para o sonhar acordado. Preparando-se para a cena, ele pode sonhar acordado ou fantasiar com todos os detalhes do seu contrato: o aplauso, a compensação financeira, a admiração, a fama… ou seja, o mundo a seus pés. Ou qualquer outro desejo privado que produza a mesma condição interna.[171]

É aqui que o trabalho com a imaginação, já esboçado, toma a frente com o que Meisner chama de *wishful thinking*, *pensamento desejante*, um "sonhar acordado". Aqui ele defende o uso da imaginação ilimitada e pura, que não fica nos limites do cotidiano. Esse entendimento do uso da imaginação é fundamental, pois será o elemento chave que irá possibilitar ao ator o salto. Ao imaginar coisas desinteressantes ou prosaicas, práticas, o ator não consegue criar nenhum interesse no que irá fazer. É somente quando sua imaginação faz escolhas fortes e muitas vezes absurdas, significativas apenas para si mesmo, que ele alcança o *pensamento desejante*. Segundo William Esper,

> Preparação emocional é o que o ator faz consigo mesmo fora de cena para alterar sua condição emocional interior. Por que ele faz isso? Para criar um estado emocional adequado às circunstâncias que aconteceram antes de se iniciar a cena.[172]

"A preparação é para a atuação o que esquentar o motor é para dirigir um carro num dia frio".[173] O argumento de Meisner é que a imaginação do ator é mais profunda e persuasiva que qualquer experiência real que ele possa ter tido.[174]

---

[171] SOLOVIOVA, op. cit, p. 144. Tradução nossa.
[172] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 197. Tradução nossa.

O ator não deve cair na tentação de querer mostrar a preparação nem deve se apegar a ela ou tentar indicar uma emoção que ele não tem. A preparação, ao não interferir na atuação, servirá apenas para o primeiro momento do exercício, para então poder ser modificada pela regras básicas da repetição: *tudo o que eu faço vem do outro* e *não faça nada a não ser que algo te faça fazer*.

A questão é que de ator para ator há uma grande variação quanto ao que funciona para cada um, e só o ator é capaz de entender o que ativa a sua imaginação, que pode também mudar com o tempo. Preparação tem a ver com auto-estimulação, como se o ator tivesse em si uma engrenagem que, acionada por alguma circunstância específica, começasse a rodar e pôr em movimento o *sonhar acordado*. Diz Meisner:

> A preparação é algo assim como sonhar acordado. É o sonhar acordado. É o sonhar acordado que causa a transformação em sua vida interior, de forma que você não está onde estava cinco minutos antes porque sua fantasia está trabalhando dentro de você. Mas a *personagem* do seu sonhar acordado é tirada da peça.[175]

Nas preparações eu reparo, como pedagoga, que o erro mais comum é aceitar generalizações, que minam o senso da verdade do ator. O importante é que ele esteja sintonizado com o seu senso da verdade, que é algo pessoal e intransferível; o "levar para o pessoal" é um caminho necessário para obter o comportamento genuíno e espontâneo, o *viver verdadeiramente* da frase original. Mas o que tem sentido para o ator servirá apenas de catapulta para a entrada na segunda parte da frase: *no mundo imaginário*. A realidade serve como *impressão*, como *lastro* para que a imaginação se desenvolva.

Como exemplo vamos supor que eu consiga acreditar que alguém me faria cometer um crime. Essa pessoa existe na minha vida particular, mas será usada apenas como impressão, como elemento constituinte do mundo imaginário. Se essa pessoa já me fez cometer um crime no passado, então ela não serve, porque a realidade não se mistura com o mundo da imaginação. Diz Esper:

---

[173] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 121. Tradução nossa.
[174] Ibidem, p. 79.
[175] Ibidem, p. 84. Tradução nossa.

> O mundo real e o mundo imaginário são como água e óleo. Não se misturam. Ou melhor, eu diria que eles não se misturam mas há uma exceção. Os *significados* que as coisas têm para você em sua vida real podem ser usados na sua atuação.[176] [...] O mundo real e o mundo imaginário não se misturam, mas vocês podem usar no seu trabalho os significados das pessoas reais e de circunstâncias reais. Na verdade vocês *devem* fazer isso se sua atuação tem alguma esperança de ser pessoal e real para vocês. E vocês devem entender isto: usar pessoas reais em seu ofício não é algo que não é saudável, psicologicamente falando. Você pode hospitalizar sua mãe, se apaixonar pelo vizinho, se vingar do seu chefe, procurar justiça para sua irmã, punir o cônjuge que o traiu etc. Qualquer coisa que possa ter significado real para você, e o significado é a parte que é real. Você não pode literalmente recriar sua vida quando atua. Um voo da imaginação deve sempre estar envolvido .[177]

Coisas que realmente aconteceram não servem de base para as preparações. A preparação deve ser algo privado, que não é nunca compartilhado com o professor ou o diretor, ou com o outro ator. Ela deve se manter secreta, fazendo parte da vida interior da personagem, sem ser escancarada. Acontece de a preparação mudar: por exemplo, o que funcionou uma vez para uma cena pode não funcionar mais, pois nós mudamos o tempo todo e a preparação também deve mudar. Tentar reviver uma preparação é algo fadado ao fracasso, pois a autoinvestigação do ator deve ser constante e não se limitar ao que deu certo uma vez. Na capacidade de autoinvestigação reside o que Meisner chama de talento:

> Existem mais crises em uma peça de estatura do que a maioria das pessoas terá em toda a sua vida, felizmente. A capacidade de enfrentar as demandas emocionais essenciais do teatro clássico está enraizada na dimensão do talento. Ou alguém tem ou não tem! […] Ele [o ator] deve ter a capacidade emocional de penetrar nas profundezas e alturas do personagem. Essa capacidade de temperamento – se quiser chamá-la assim – está enraizada em seu talento de ator ou não está.[178]

---

[176] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 100. Tradução nossa.
[177] Ibidem, p.102. Tradução nossa.
[178] SOLOVIOVA, op. cit, pp. 152-153. Tradução nossa.

A importância que Meisner dá ao talento é notável – em seu livro ele explicita diversas vezes essa sua crença. Para não haver confusão com um conceito romântico no qual está subentendido o estereótipo do gênio devemos reiterar que o talento do ator, para ele, está na *capacidade de pegar para si* estados emocionais muitas vezes heroicos e difíceis, de *transitar* pelas emoções extracotidianas.

O uso da emoção verdadeira é algo que Meisner descreve como infecção – o ator está infectado pela emoção e por consequência a platéia também estará:

> Vou lhes dizer isto: vocês não podem escapar do impacto de uma emoção, seja num teatrinho ou num grande teatro. Se vocês a têm, ela os "infla" – correção, "infla" não é uma boa palavra. Se vocês a têm, ela os infecta, e também à audiência. Se não a têm […] nem tentem; apenas digam as falas tão verdadeiramente quanto conseguirem. Vocês não conseguem simular a emoção. Imediatamente estará exposto o fato de que vocês não a têm.[179]

Na técnica proposta por Meisner o ator, para se preparar, deve ir para um canto, sozinho em uma sala, e lá ficar até sentir que a preparação está *cheia.* A preparação emocional não parte de uma emoção pensada; ela tem dois momentos. A primeira parte é a investigação do que aquela situação faria o ator sentir. Se traído, como eu me sentiria? A resposta honesta é sempre a verdadeira. Vamos dizer que a resposta de um ator fosse: derrotado. Definimos então que a derrota será a preparação. Simplificar ao máximo essa resposta é muito importante, pois, como atores, diz William Esper, só podemos nos preparar para *um* ponto de vista emocional.[180]

Como se preparar para entrar na sala no mais absoluto estado de derrota? Começa então a segunda parte da investigação, que agora faz uso do sonhar acordado: o que faria aquele ator se sentir nesse extremo da sensação de derrota? Ser abandonado? Ser traído? Perder algo por descuido? Em que circunstância ele consegue investir sua fé de ator?[181] O que ele consegue acreditar que teria acontecido? Novamente ele pode trazer pessoas e situações da sua vida, mas ressignificadas pelo seu imaginário. Pode se imaginar um

---

[179] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 87. Tradução nossa.
[180] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 204.
[181] Meisner usa o termo "fé de ator" ("*actor's faith*") em seu livro. Já Esper utiliza o termo de Stanislavski, "fé cênica".

médico que não conseguiu salvar a vida de um paciente ou um cantor que acaba de perder a voz. Não importa o sentido objetivo, pois isso nunca virá à tona; importa o sentido subjetivo e profundo, o impacto que aquela circunstância poderá causar em seu imaginário. Ele conseguirá destilar sua preparação fazendo uso, principalmente, da palavra "porque". Um exemplo: para preparar a derrota advinda da traição, o ator escolhe uma situação que realmente teria significado para ele, que o estimula criativamente, que pode não ter nada a ver com a situação original. Algo como: *Porque eu tive os melhores professores*… e *porque minha mãe se sacrificou para eu ser médico*… e *porque aquele paciente era pai de dois filhos… e porque eu o encontrei quase sem vida… e porque fui distraído quando não deveria… porque ele acabou morrendo na noite que eu não estava de plantão…* E quando a derrota se instaurar em seu corpo físico e psíquico ele deve emendar o sonhar acordado com as circunstâncias da história: *e porque eu fui traído...* para, enfim, entrar em cena preparado.

William Esper compara o achado da preparação a um tablete efervescente: ele é simples, mas tudo decorre dele:

> Em vez de permitir que as várias condições da cena *fragmentem* seus esforços, vocês deve *misturá-las* em um ponto de vista claro. Pense num tablete efervescente. Ele *tem muitos ingredientes, mas estão todos contidos em um tablete. Quando você o* despeja num copo d'água ele assobia e solta todos os ingredientes de uma vez.[182]

É nessa hora que o ator vem para a cena, e, do mesmo modo como o motivo simples que antecedia a preparação, ele deve confiar e *não pensar mais nela.* A preparação pode, e deve, mudar no decorrer da cena, dependendo de como o outro ator a influenciará. Quando entra pela porta, ele segue a mesma regra de antes: *tudo o que eu faço vem do outro*. É comum os alunos esquecerem completamente a preparação, abandonarem o trabalho que fizeram antes de entrarem (abandonar, no caso, é diferente de *deixá-lo sozinho*, ou seja, para usar o exemplo de Esper, deixá-lo como um dinheiro em seu bolso: ele está lá, e se eu precisar, vou fazer uso dele, mas posso esquecê-lo; mas ele está lá e eu sei disso). Outros alunos se apegam à preparação e não conseguem ser

[182] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 204. Tradução nossa.

permeáveis ao que o parceiro de cena lhes está dando, “protegendo-se” do outro, usando a preparação como escudo.

Meisner reitera a fala de Freud, segundo o qual só as pessoas insatisfeitas sonham acordadas, sendo que o sonhar acordado vem de uma profunda insatisfação. Ele afirma: “Quando suas escolhas são emocionalmente verdadeiras, seu problema emocional está sendo solucionado. Quando suas escolhas são questionáveis, isso os força a atuar”.[183]

Examinemos com mais detalhes o texto de Freud citado por Meisner. Freud começa fazendo uma comparação entre a brincadeira da criança e o fantasiar do escritor criativo, afirmando que em ambos existe a mesma seriedade:

> Seria errado supor que a criança não leva esse mundo a sério; ao contrário, leva muito a sério a sua brincadeira e dispende na mesma muita emoção. A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. Apesar de toda a emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o ‘brincar’ infantil do ‘fantasiar’. O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade.[184]

Destacamos aqui a afirmação de que “a antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real”. Sublinhando que o mundo imaginário também é sério para a criança, Freud coloca o real como antítese da brincadeira – e consequentemente como antítese da escrita criativa. Como o ator, a criança distingue perfeitamente da realidade o seu mundo de brinquedo “e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real”.

Freud segue explicando que ao crescer trocamos a brincadeira pela fantasia, porque não conseguimos abdicar de um prazer já experimentado:

---

[183] SANFORD Meisner Master Class, DVD 1, parte 2 , 43:58- 44:18 min.
[184] FREUD, S. *Obras Completas*, v. 9 (1906-1908). Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996, p. 80.

> Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando pára de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios. Acredito que a maioria das pessoas construa fantasias em algum período de suas vidas.[185]

Ainda substituindo o trabalho do ator pelo do escritor do texto, entendamos agora a distinção que Freud faz entre o fantasiar ordinário e o fantasiar criativo:

> Devem estar lembrados de que eu disse que o indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente dos demais as suas fantasias, porque sente ter razões para se envergonhar delas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa ou permaneceríamos indiferentes ao tomarmos conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo nos apresenta suas peças ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor consegue isso constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas, damos o nome de prêmio de estímulo ou de prazer preliminar. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito

[185] FREUD, op. cit., p. 80.

> seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem autoacusações ou vergonha.[186]

2.8 Adeus à repetição: a improvisação

A técnica segue agora substituindo a repetição pela improvisação, e são mantidas as regras básicas, agora intensificadas pela preparação. O trabalho de escuta e de conexão entre os atores incorporou lentamente o trabalho de aceitação das circunstâncias e preparação emocional, e agora pode mudar de casca e se despir da repetição. É muito importante que essa passagem seja feita conscientemente e o trabalho com improvisação seja visto como uma nova etapa daquele mesmo exercício. Theodore Marcia, em sua tese sobre Meisner, explica essa transposição:

> O objetivo desse novo exercício que combina a atividade e a improvisação é, do mesmo modo que a variação anterior, que o ator que trabalha na porta esteja profundamente concentrado e vulnerável ao parceiro. Sem a repetição para se refugiar, eles devem estar ainda mais sintonizados com o comportamento do parceiro e responder de acordo. "Em vez de ter o luxo de repetir para criar as respostas a algo, vou ensinar os atores a se calarem e não dizerem nada a não ser que devam absolutamente dizê-lo". Isso muda drasticamente a dinâmica dos exercícios; o ator que realiza a atividade é orientado a explorar vários aspectos do seu temperamento emocional que ele considera interessante e a descobrir as conexões emocionais criadas *pelo que* está fazendo, e não *pelo por que* está fazendo. O ator que está na porta não deve fazer ou dizer nada a não ser que seu parceiro o faça fazer; deve ser influenciado pelo comportamento do outro e reagir a ele impulsivamente.[187]

---

[186] FREUD, op. cit., p. 87.

[187] A citação que ele faz entre aspas é de William Esper, *The Actor's Art and Craft*, op. cit., p. 180. MARCIA, T. *The Labor of Action for the Operation of Truth*: the Phenomenology and Dramatic Platonism of Meisner Technique as Refined and Extended by William Esper. 161 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of the Graduate School at the University of Missouri, Missouri, 2012, pp.134-135. Traduções nossas.

É importante ressaltar a mudança de dinâmica no exercício causada pelo abandono da repetição. Ao abraçar a improvisação o ator está muito mais vulnerável ao silêncio. “Não existe o nada”, dizia Meisner. “O silêncio é um momento. Um momento de silêncio também é alguma coisa. Deixe-me provar para você. Me pergunte se você tem talento”, exemplificando, para o deleite da clase, o significado de um silêncio.[188]

“Não existe o nada” – o silêncio portanto nunca é vazio, está sempre preenchido com um conteúdo intrínseco. É importante ressaltar a diferença entre esse exercício que ele denomina improvisação e o procedimento usado no Group Theatre:

> Nos primeiros tempos do Group Theatre os atores costumavam fazer o que chamavam de “improvisações” […] Eram verbalizações generalizadas do que pensávamos ser uma abordagem da nossa situação na peça. Estávamos contando novamente o que lembrávamos da história da peça usando nossas próprias palavras. Eu entendi que tudo isso era apenas um *nonsense* intelectual. Um compositor não escreve o que ele *pensa* que funciona; ele trabalha a partir do seu coração.[189]

A improvisação é a evolução natural da combinação da atividade com a preparação emocional, com a diferença de que agora as circunstâncias são compartilhadas: antes do início do exercício os alunos decidem qual é a relação entre eles, e o aluno que realiza a atividade também terá uma preparação emocional. O que Meisner chama de improvisação nada mais é que o exercício da repetição sem repetir, e os alunos já deverão estar maduros o suficiente para não caírem na tentação de “propor” algo nem de tentar narrar algo para a platéia. Meisner assim exemplifica o procedimento:

> Duas pessoas moram juntas, não necessariamente em parceria sexual. Uma delas tem a atividade independente, a outra vem com alguma situação que requer uma preparação vívida. Eu disse que vocês vivem juntos, então não há necessidade de bater na porta; mas vocês podem viver separadamente, se quiserem. A escolha é de vocês. Esse é o exercício. Duas pessoas, uma das quais tem a atividade independente e a outra vem de uma situação que ela criou e para a qual se preparou. O processo é um trabalhando a partir do outro, momento a momento. É essa, essencialmente, a

[188] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 29. Tradução nossa.
[189] Ibidem, p. 36. Tradução nossa.

> improvisação.[190] […] Vejam: esse exercício traz uma outra dimensão. Agora o ator que faz a atividade independente não mais está apenas sendo interrompido. Em vez disso ele está sendo confrontado pelo seu parceiro, cuja vida interior, por causa da preparação, é atraente e persuasiva. O parceiro entra na sala com uma emoção intensa e um reage ao outro momento a momento. [191]

O trabalho com as improvisações avançará naturalmente para o trabalho com as cenas. Nestas o foco ainda é a preparação emocional, o "preparar o rio da emoção" para então lançar "a canoa – o texto". Conforme as aulas avançam, os alunos parecem mais seguros, desbravando emoções mais intensas. William Esper narra a correção que fez a uma cena:

> Você tentou atuar o que pensou para essa cena, um confronto. Mas você não tem que fazer isso. O confronto acontecerá por si só quando você entender as circunstâncias, encontrar o objetivo, deixá-lo sozinho e jogar pingpongue com os impulsos. O que acontece aos atores no decorrer da improvisação se torna a cena. […] A cena deles agora é muito mais interessante porque seu contato é real. Quando cada ator simplesmente pega da outra pessoa os seus impulsos, alguma coisa convincente aparece entre eles: a relação, que tem pouco ou nada a ver com o que eles estão dizendo. O contato verdadeiro sempre tem uma qualidade essencial: ele é fascinante. Mesmo que você já tenha ouvido muitas vezes aquelas palavras, o contato verdadeiro faz parecer que você nunca sabe para onde a conversa está indo. Porque os atores não sabem. É como a vida. Eles não estão fazendo aquela velha cena novamente; estão dando a luz a uma nova, ali na frente dos nossos olhos.[192]

Na precisa análise de Esper. existe a constatação do cerne do projeto meisneriano, que é a imprevisibilidade resultante do contato verdadeiro. Se os atores estivessem tentando repetir o que fizeram antes, a cena perderia a qualidade fundamental, que é o fato de eles *não saberem*. Podemos ver aí ressoando o princípio de Stanislavski analisado

---

[190] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 98. Tradução nossa.
[191] Ibidem, p. 101. Tradução nossa.
[192] ESPER; DI MARCO, op. cit., pp. 165-166. Tradução nossa.

no início deste trabalho, o “eu existo”, princípio que carrega em si o mesmo desconhecimento.

2.9 A personagem na visão meisneriana: particularização, trabalho com impedimentos e imitação

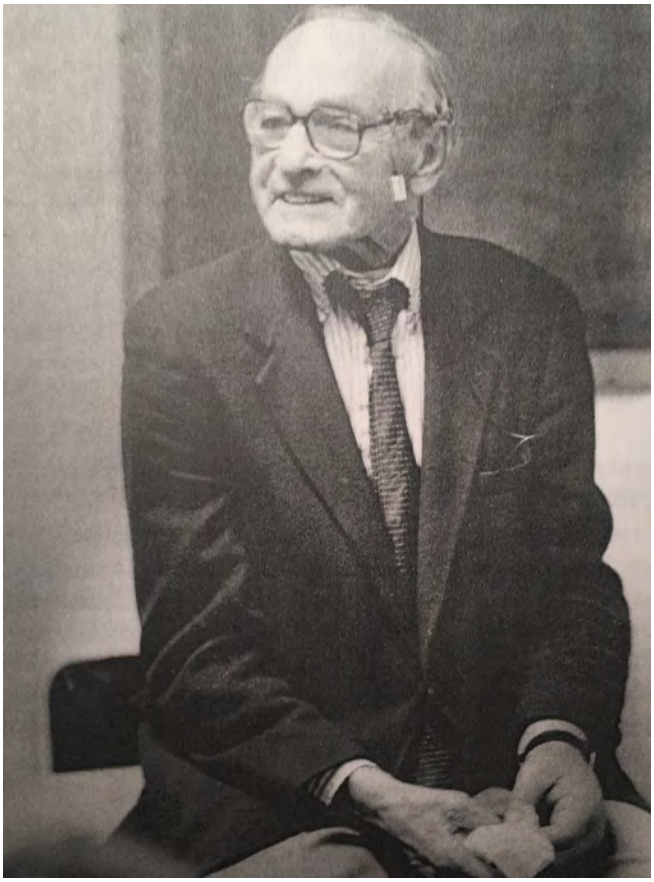
“O que você faz e como você se sente em relação ao texto – que faz você fazer o que faz – determina o personagem”, diz Meisner.[193] Ele define a personagem como sendo o resultado específico do ponto de vista emocional de cada ator. Meisner vai trabalhar então a questão da *particularização*, ou, como ele mesmo recorda, o *como se* de Stanislavski. Nas suas palavras: “Quando você encontra um texto que é frio para você, que não lhe diz nada, pois as circunstâncias lhe são alheias, você usa a particularização – ou, dito de uma outra maneira, o *como se* – descrevendo para si uma situação que o levaria *num nível pessoal* para o lugar emocional em que você deve estar para a cena”.[194]

Meisner vai agir a partir desse conceito da suposição para trabalhar as questões de particularização e relacioná-las diretamente com as ideias de Stanislavski:

> É aqui que entra o *como se*. É puro Stanislavski. É *como se* ela fosse uma menina de cinco anos e algo terrível tivesse acontecido com ela, algo degradante. Ou pode ser *como se* ela estivesse em estado de choque completo, ou *como se* de repente ela estivesse paralisada de medo ou tensão. Nessa particularização está a preparação.[195]

[193] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 170. Tradução nossa.
[194] Ibidem, p.138. Tradução nossa.
[195] Ibidem, pp. 137-138. Tradução nossa.

Figura 13- *Meisner em sala de aula, 1985.*



Fonte: The Neighborhood Playhouse School of the Theatre. In: Jacobs, M. *A Meisner Legacy*, p.30

Meisner relata no livro a dúvida de um aluno: "Então quando você escolhe a particularização, a escolha é sobre o que é aquele momento emocionalmente. Como você faz essas escolhas?" E Meisner responde: "Elas vêm dos seus instintos".[196] Instintos diferentes levarão a escolhas diferentes, de ator para ator. "Meu maior trabalho em ensinar vocês, atores, é trazê-los ao encontro de si mesmos. Essa é a raiz da atuação criativa".[197] Meisner compara o ator a um compositor (Chopin) ou pintor (Cézanne). Ele pergunta: de onde eles tiraram suas obras? Imitando alguém? E os alunos respondem "Não, ele estavam escrevendo a partir do seu próprio instinto e do seu próprio espírito". De onde eles tiravam suas ideias? "Dos seus instintos, de sua imaginação".[198]

[196] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p.140. Tradução nossa.
[197] Ibidem, p.160. Tradução nossa.
[198] Ibidem, p. 161. Tradução nossa.

No trabalho que se seguirá com monólogos, Meisner reitera a importância de ter um *ponto de vista* em relação ao texto. Ele argumenta com os alunos:

> Suponhamos que um ator prestes a atuar *Otelo* diga ao diretor: "Explique para mim essa coisa de ciúme". O que isso implica? "Eu pensaria que ele nunca deveria atuar esse papel", diz Beth. "Não há dúvida sobre isso. Como alguém sabe que Otelo é sobre um grande amor e um grande ciúme?" "Você lê e o texto atinge você", diz Beth. "Atinge algo em você." "Isso o atinge. Eu gosto dessa frase. Isso o atinge. Existem pessoas nesta classe muito interessadas no problema da personagem. Mas o que é a personagem? Como vocês respondem a essa pergunta? […] O que você faz e como você se sente em relação ao texto que faz você fazer o que faz determina a personagem.[199].

O trabalho com monólogos é feito com textos da *Spoon River Anthology* de Edgard Lee Masters,[200] e a personagem existirá na clareza da *escolha de seu ponto de vista* aliada às informações contidas no texto. Essa busca pela essência de um ponto de vista vai se desdobrar, depois, com o trabalho de cenas, na busca pela essência de um papel. Meisner vai destilar em algumas palavras o que aquela personagem é, e, estando isso esclarecido para o ator, o papel finalmente tomará forma. Citando Elia Kazan, William Esper assim explica o que é esse trabalho de destilação até chegar a uma ideia concreta:

> "Atuar é a habilidade de transformar psicologia em comportamento". Sandy [apelido de Meisner] sabia o que isso significava, é claro. Uma *personagem não é uma série complicada de circunstâncias e histórias de vida, é uma coisa. Uma ideia concreta. É assim que o personagem vive na mente do escritor.* Até onde posso ver, isso marca a grande diferença na maneira de artistas como Lee Strasberg e Sandy abordavam o ofício de ator. Minha impressão é que Strasberg achava que para algo ser profundo,

---

[199] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 170. Tradução nossa.
[200] MASTERS, E. *Spoon River Anthology.* Nova York, Penguin Books, 2008. Publicada em 1915, a clássica antologia é composta de epitáfios em verso de personagens que habitaram a cidade rural de Spoon River, em Illinois.

> precisava ser complicado. Sandy discordava disso. E no final das contas, eu também. Acredito que algo para ser realmente profundo deve ser realmente simples.[201]

Sobre essa ideia da personagem concebida por Meisner, o autor Nick Moseley comenta:

> Meisner nunca rejeitou especificamente a ideia da "personagem" como algo que poderia existir fora do momento; ele colocou a ênfase notadamente na realidade do fazer como o significante principal da personagem. Em outras palavras, é a platéia, não o ator, que faz o julgamento final sobre quem a personagem é. [202]

A observação de Moseley é precisa e chama a atenção para algo pouco discutido: o papel do receptor na técnica meisneriana. Ao estar cem por cento imerso no momento a momento com o parceiro, o ator não dispõe do espaço nem do tempo de ter a responsabilidade de definir uma personagem para a platéia, cabendo ao receptor "somar dois mais dois". Ao simplificar, Meisner possibilita que o receptor *refaça o caminho da personagem a partir de seu ponto de vista*, por ser este claro mas não explicado à exaustão. Arriscamos afirmar que tal procedimento permite a esse receptor a coautoria das questões da personagem, resultando não na indefinição, mas numa abertura para diferentes pontos de vista. Se o ator já tivesse definido o que aquela personagem é, o receptor não teria um papel ativo, recebendo apenas o resultado daquela definição anterior.

O desenvolvimento claro de um ponto de vista, para Meisner, se traduz a partir da caracterização, ainda que expressa de forma interna (por exemplo, como a personagem se sente em relação a alguma coisa). Na passagem do trabalho do que denomina "viver verdadeiramente" para a caracterização, Meisner dá este exemplo:

> "Eu atuei o papel de um homem de negócios gordo, rico e insensível – um papel horrível. Em uma cena eu falo para uma jovem – Suzanne Pleshette – 'quer casar comigo?' Bem, ela quase cai da cadeira de tanto rir. Para uma pessoa sensível seu

---

[201] ESPER; DI MARCO, *The Actor's Guide to Creating a Character*, op. cit., pp. 104-105. Tradução nossa.
[202] MOSELEY, N. *Acting and Reacting*: Tools for the Modern Actor. Londres: Nick Hern Books, 2005, p. 126. Tradução nossa.

> riso significaria 'Isso é uma brincadeira? *Eu* casar com *você*?' Mas para uma pessoa estúpida como a personagem que eu estava atuando isso significava" – Ele [Meisner] sorri de felicidade e esfrega suas mãos como que saboreando uma vitória. A classe ri. "Eu peguei o significado do seu riso dela de minha personagem, o que significa que eu sei algo sobre a natureza de um idiota insensível. Tudo está no instinto". Mas no momento também, certo?" Pergunta Ray. "Ele vem à tona do momento. A personagem se revela por *como* você faz *o que* você faz. Eu digo, "Quer casar comigo?" e ela ri me desmerecendo. Eu não tenho sensibilidade. Eu acho que ela está me aceitando.[203]

Como não nos deteremos no terceiro capítulo no procedimento da caracterização para Stanislavski, é interessante lembrar que para ele a caracterização deve ser experimentada, em vez de representada.[204] Maria Knebel alerta para as armadilhas fáceis que residem em limitar o conceito de caracterização a algo exterior:

> Uma caracterização aleatória, não trabalhada, gruda-se ao herói como um rótulo. A caracterização é um problema importantíssimo da vida psicológica do personagem, e não equivale a um amontoado de aspectos da personalidade externos e aleatórios. Stanislavski falava sobre a ligação indissolúvel entre o mundo interno de um ser humano e toda a sua aparência exterior, na vida.[205]

Knebel aponta a importância do entendimento da natureza da comunicação da personagem com os outros para uma caracterização autêntica:

> A caracterização é um conceito muito mais sutil do que se costuma pensar no teatro. Ela não se resume a fazer uma personagem míope, manca ou corcunda. Para se caracterizar a figura, importa muito mais o modo como fala, como escuta e qual é a natureza de sua comunicação com os outros.[206]

---

[203] Ele se refere à peça de Sam Behrman intitulada *The Cold Wind and the Warm*. In: MEISNER; LONGWELL, op. cit, pp. 187-188. Tradução nossa.
[204] "Konstantin Serguêievitch sempre contrapunha à caracterização representada a caracterização experimentada." In: KNEBEL, op. cit, p. 78.
[205] Ibidem, p. 75.
[206] Ibidem, p. 76

Meisner parece estar de acordo com este entendimento, pois seu trabalho com caracterização vai no sentido do *como* o ator realiza o que realiza. No entanto, John Proski, aluno de William Esper, em sua tese entitulada *"Meisner and the Problem of Character"* ("Meisner e o problema da personagem") faz uma crítica severa à técnica Meisner, argumentando que ela não dá conta do que denomina questões "extremas" da personagem:

> A única informação que o ator recebe sobre o trabalho com a personagem é: A personagem é *você*. Se o ator faz o trabalho de se casar com as circunstâncias emocionais da personagem, se ele luta pelo que a personagem precisa e se efetivamenete fala e ouve no palco, então, para Meisner, todo o trabalho com personagens está feito.[207]

Meisner em nenhum momento diz que a personagem é o ator, e Protski falha ao argumentar que, seguindo as premissas acima expostas, todo o trabalho com a personagem está feito, pois ignora as etapas a seguir, dedicadas aos impedimentos (trabalho com defeitos físicos, tiques, sotaques, vícios e estados alterados como a loucura ou a doença) e à imitação (trabalho de apropriar-se de gestos, comportamentos, particularidades derivadas da observação da realidade).

Em sua tese Protski cita os impedimentos, mas argumenta que, como são inorgânicos, não é possível relaxar dentro deles,[208] e oferece como alternativa o uso do gesto psicológico de Michael Chekhov, porque com ele se obtém um "senso de relaxamento" ("*feeling of ease"*, no original) que não existiria no impedimento. O que ele não considera é que o trabalho de Meisner com impedimentos é feito com grande dedicação e dispêndio de tempo e energia, *até que se torne uma segunda natureza*, a ponto de o ator não precisar mais pensar ou se preocupar com ele, da mesma maneira que ele aceitou as circunstâncias. Se a proposição de ajustar o relaxamento à concentração é vista por Protski como algo negativo para o ator, para Meisner o trabalho com impedimentos é um condicionamento e o impedimento deve ser esquecido – um gago não

---

[207] PROTSKI, J. *Meisner and the Problem of Character*. 47 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Department of Theater Arts, California State University, 2012, p. 9. Tradução nossa.
[208] Ibidem, p. 20.

pensa nem produz o tempo todo sua gagueira; nem alguém que está bêbado fica se lembrando disso o tempo todo.

O trabalho com impedimentos não é descrito no livro de Meisner. Temos como fonte apenas o livro de William Esper e uma breve reflexão de Victoria Hart, que assim aborda a questão:

> Um impedimento se dirige a uma área do ofício de atuar que deve ser criada tecnicamente e indicada com excelência, não vivida através da autenticidade. Os impedimentos incluem doenças, da gripe comum a terminais; problemas físicos, de arranhões e queimaduras de sol até dores de trabalho e feridas de bala; condições climáticas como frio ou calor; sotaques e defeitos de fala; e todos os estados alterados causados por drogas ou álcool – todas as deficiências físicas ou doenças que impedem alguém de dar respostas imediatas.[209]

Essa etapa difere das anteriores, como as atividades e a preparação, pela tecnicidade e qualidade de concentração. Aqui a premissa de *viver verdadeiramente em circunstâncias imaginárias* não é possível sem que algo *alheio* ao ator seja implantado. Assim, o impedimento pode ser visto como um "implante", algo posto de fora para dentro, que deve se tornar uma segunda natureza para o ator. A expressão "indicada com excelência", usada por Hart, é incorreta, pois se o ator tentar indicar o trabalho que realizou com o impedimento estará fora do *momento a momento* com o outro ator, e preferiríamos definir como "realizada com excelência", pois é algo que se realiza em cena.

Tomemos como exemplo uma personagem bêbada. Esper orienta que é melhor escolher poucas características da bebedeira e investir nelas, em vez de tentar atuar todos os sintomas ao mesmo tempo. Se o aluno escolhe lentidão de raciocínio e um bem-estar lânguido, por exemplo, ele deve tentar encontrar a dinâmica desses efeitos em seu comportamento – e não atuar seus resultados. Assim, se o raciocínio está mais lento, procuro apressá-lo, mas ele não vem; se existe uma sensação de bem-estar prolongado em todo o corpo, procuro lutar contra ela para parecer equilibrado e normal, mas a sensação é

[209] HART, op. cit., p. 74. Tradução nossa.

mais forte que eu. Quando o ator encontra a dinâmica do impedimento, encontra a autenticidade deste.

Um outro exemplo é a gagueira: o aluno tenta *não parecer gago*; quanto mais ele busca as palavras, mais a gagueira aparece, pois existe um hiato entre a rapidez do pensamento e a dificuldade de articulação e desenvolvimento deste; com isso a capacidade de articulação roda em falso, apesar da vontade da pessoa. O mesmo acontece com o exercício de sentir dor intensa. Assim explica Esper:

> *A experiência da dor funciona como uma atividade independente por envolver a sua atenção e por afetar o contato que você mantém com seu parceiro.* Se você realmente está atuando uma dor intensa, tudo o que o outro ator lhe dá chega através do filtro dessa dor, então volta borbulhante de você – novamente através do filtro da dor.[210]

O que parece um exercício simples pode muito facilmente se tornar uma armadilha para o ator. Aqui a generalização é ainda mais perigosa, pois o impedimento, por ser algo externo à sensibilidade do ator, acaba explicitando seus defeitos ainda mais rapidamente. O risco de se esquecer do impedimento (como, anteriormente, da circunstância) existe, e por isso a necessidade de que o jogo entre os atores aconteça sempre *através* do impedimento. Esper propõe abordar na seguinte ordem os impedimentos: primeiro as limitações físicas, depois as dores intensas e, por último, os efeitos das drogas e do álcool.

O trabalho com impedimentos alia o exercício do bater na porta com improvisação à atividade e à definição de um objetivo simples para quem entra. O exercício é assim pensado para que o ator tenha o espaço de concentração necessário para aceitar todas as particularidades do impedimento. Em seguida os alunos fazem uma nova experiência com cenas que aumenta o grau de complexidade do exercício anterior, pois os impedimentos serão trabalhados juntamente com a preparação emocional. Theodore Marcia, ao traçar um panorama da técnica, explica como o treinamento do segundo ano, ao contrário do que ocorre no primeiro, ainda não é um consenso entre os professores:

---

[210] ESPER; DI MARCO, *The Actor's Guide to Creating a Character*, op. cit., p. 53. Tradução nossa.

> Existem dois exercícios que são o centro do treinamento do primeiro ano: a repetição e as atividades independentes. Esses dois exercícios são combinados e complicados em diversas variantes, e os estudantes não recebem as primeiras cenas escritas enquanto não atingirem alguma excelência nesses exercícios de improvisação, depois de semanas de aulas. Normalmente um curso completo do treinamento Meisner tem de dois a três anos, consistindo em aproximadamente seis horas de aula por semana e outras seis a nove horas de prática e preparação fora da aula. […] O primeiro ano de treinamento, como descrito no livro de Esper, é codificado e bem organizado, sendo geralmente aceito, mesmo que às vezes modificado por alguns professores. O segundo ano é bem mais variável e sujeito a muito descontentamento e discórdia entre os professores, mas é também construído em grande parte ao redor daqueles dois exercícios centrais e através do estudo de cenas cada vez mais complexo.[211]

O exercício seguinte é o de imitação, e tampouco consta no livro original de Meisner. Também é realizado aliando atividade, preparações e improvisação, com a diferença de que agora esse procedimento será feito a partir de uma pessoa real, como Esper assim elucida:

> Eu quero que vocês escolham uma pessoa real. Deve ser alguém que vocês conheçam, alguém que tiveram a oportunidade de observar. Entrem e façam uma imitação perfeita dessa pessoa. Não uma sátira ou caricatura: Eu quero que vocês recriem o comportamento dessa pessoa na totalidade e tragam a pessoa aqui neste espaço.[...] não escolham ninguém que possamos identificar. [...] Tentem fazer a maneira precisa dessa pessoa andar. Se vocês fizerem isso, algo engraçado pode começar a acontecer [...] Só de explorar o andar dessa pessoa, vocês podem sentir uma personalidade começando a emergir, e querem encorajar esse crescimento. [...] Vocês podem se surpreender ao descobrirem que existe uma pessoa totalmente outra morando dentro de vocês, querendo que vocês a deixem tomar o controle. E quando isso começar a acontecer, vocês saberão que estão no rumo certo.[212]

---

[211] MARCIA, op. cit., pp. 65-66. Tradução nossa.
[212] ESPER; DI MARCO, op. cit., pp. 74-76. Tradução nossa.

Em depoimento no mesmo livro, um dos estudantes relata que imitou o jeito de andar de uma mulher numa estação de trem. Ao começar a fazer isso passou a sentir uma sensação de poder, "uma atitude... como se eu quisesse arranjar problemas". As imitações, conclui Esper, *servem como trampolim para inspirar nossas respostas individuais e para expandir nossos limites como atores*.[213]

Para entendermos o trabalho com personagens em sua totalidade precisamos agora nos debruçar na última etapa da técnica, onde entra a feitura de cenas com o texto dramático.

2.10 O trabalho com cenas

No trabalho com cenas a improvisação será finalmente substituída pelo exercício que parte das palavras de um texto já existente. O texto entra aqui com a mesma premissa dos monólogos: é a canoa no rio da emoção, não devendo ser manipulado de nenhum modo. Para a feitura das cenas os alunos devem decorar em branco e ir, de momento a momento, trabalhando a partir da preparação e da atividade. É interessante notar que as cenas transcritas no livro de Meisner estão todas com as rubricas riscadas, e as pausas, inflexões e movimentação foram cortadas para o estudo.

No livro de Meisner não existem indicações de análise de texto ou trabalho com ações, e as descrições do trabalho de cena são sempre marcadas pela insistência com relação à confiança que os alunos devem ter na preparação emocional. Ele prefere que inicialmente eles se confundam no texto ou improvisem, em vez de fazer a cena com o texto correto e sem a emoção e relações correspondentes.

Nas indicações de cena Meisner parece trair-se ao exigir que emoções como o choro e a histeria venham como imposição aos atores, ainda que criticando-se ao fazer isso, como quando diz ironicamente: "Esse é o meu método de atuação: Chore! Chore!" e ainda "Agora – e essa é a pior direção de toda a história – fique histérica! Soque a cama! Destrua a cama!" [214] Existem também alguns exemplos dessas indicações no

[213] ESPER; DI MARCO, op. cit., p. 86.
[214] MEISNER; LONGWELL, op. cit., pp.199 e 206. Tradução nossa.

documentário Sanford Meisner Master Class, de Sidney Pollack.[215] Excessos à parte, Meisner começa a apontar então o trabalho da personagem:

> Ficamos muito tempo – não sei quanto – no problema de usar a si mesmo verdadeiramente. Agora estamos passando para o problema de atuar o papel. A ênfase estava primeiramente em "isso é o que eu estou fazendo e eu estou fazendo isso verdadeiramente." Agora a questão é "como eu faço isso?"[216]

Não existe na técnica Meisner um trabalho com a totalidade de um personagem, mas apenas esboços pontuais daquilo que virá a compor a estrutura. No capítulo final de seu livro são transcritas algumas cenas e a análise que ele faz de cada uma, debruçando-se longamente sobre as circunstâncias e o entendimento do que acontece entre os personagens. Seu livro termina com a descrição de uma cena de *Summer and Smoke*, de Tennessee Williams, feita pelos alunos Joseph e Anna:

> A atuação dos dois estudantes é cheia, clara, inteligente, simples e profundamente sentida, algo como uma boa música. Por um lado, ela parece sem esforço; por outro, é emocionalmente devastadora, como se uma grande tragédia tivesse acabado de ocorrer. [217]

É no documentário de Pollack que temos mais exemplos de Meisner trabalhando cenas com os alunos. O documentário deixa evidente a minúcia com que ele destrincha caso a caso as circunstâncias, sua insistência para que o aluno tome para si a responsabilidade do ponto de vista do personagem e a sagacidade com que ele lida com as emoções, frustrações e alegrias dos atores. Sua maior preocupação é superar a "*line reading*", ou seja, quando o ator ainda está apegado às falas e não consegue transportá-las para seu comportamento e a troca com o parceiro. Ele discorre longamente em cada cena sobre as situações trabalhadas pelos atores, insistindo que as circunstâncias sejam

---

[215] SANFORD Meisner Master Class. Direção: S. Pollack. EUA: The Sanford Meisner Center, 1980. DVD (461 min), 1980.
[216] Meisner parece aqui replicar a já citada divisão de duas partes do original de Stanislavski em *O trabalho do ator sobre si mesmo*. MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 210. Tradução nossa.
[217] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 248. Tradução nossa.

específicas, como neste trecho, no qual critica o trabalho de um aluno que acaba de fazer uma cena:

> Você não tem nenhum ponto de vista que seja forte o suficiente em relação ao seu pai, em relação à sua mãe, em relação aos problemas de seu pai? É quase como se você tivesse apenas falando as palavras. Coisas… momentos… não significam nada para você. Ou elas vêm até você espontaneamente ou você deve trabalhar por elas. […] Você não está emocionalmente envolvido nisso. Isso é neutro, e não é bom. […] Em outras palavras, não existe atuação significativa no que você está fazendo.[218]

Meisner continua insistindo na conexão do aluno com a questão do pai, até conseguir transformar em comportamento o que permanece racional no aluno, explicando que este terá um ponto de vista quando finalmente conseguir se conectar. E então conclui: "Um bom ator se expressa através do seu comportamento, um ator pobre, através das falas. Faça a sua escolha".[219]

No final do documentário uma atriz que anteriormente já fora aluna de Meisner o questiona sobre o trabalho com o texto através de ações:

> Eu me pergunto, Sandy, se você ainda ensina aquelas ações do mesmo modo que quando eu estava na escola. Você dizia: "Esse pedaço *(beat)* específico tem uma certa ação e esse outro tem outra…" Nós devemos destrinchar o texto em pedaços, ou apenas preparar uma emoção, como por exemplo a raiva, e reagir a isso?

Meisner responde: "Faça alguma coisa que provoque isso". Ao que a aluna responde: "… mas você ainda ensina os alunos a escrever aquilo nas margens"? A resposta de Meisner é "Não". Ela insiste: "Por quê? É errado?", ao que ele responde: "Não, é certo. Não é errado. É o que ajuda você emocionalmente."[220] Ou seja, aqui temos a prova de que, apesar de no início da carreira ter ensinado aos atores esse aspecto da análise ativa

---

[218] SANFORD Meisner Master Class, DVD 2, parte 2, 41:29min- 45:09min. Tradução nossa
[219] Ibidem, 52:24min. Tradução nossa.
[220] Ibidem, 44:41min- 45:42min. O inglês original da aluna de Meisner está bastante confuso, por isso simplificamos sua fala em nossa tradução.

(levada para o Group Theatre por Stella Adler), Meisner abandonou essa prática para dar mais ênfase à preparação emocional e à aceitação das circunstâncias.

Repare que em sua resposta ele estimula a *ação* da atriz (princípio stanislavskiano que debateremos no cap. 3, item 3.2) como resposta, ao afirmar *faça* alguma coisa que provoque isso. Se as associações feitas pela mente ao analisar o texto não são estimulantes para a imaginação do ator, de nada elas servirão.

Tendo traçado um panorama detalhado da técnica Meisner, passaremos agora a analisá-la ponto a ponto em relação às suas raízes stanislavskianas.

3. A técnica Meisner e o Sistema: uma aproximação

> *A diferença entre um bom e um mau ator reside em sua habilidade ou sua inabilidade de se desapegar de seu "eu", de se concentrar no que se passe nele e nos parceiros que são parte de seu círculo, para se consagrar plenamente ao "momento presente"*. Stanislavski[221]

3.1 Diferenças de propósitos e de procedimentos de linguagem

Aproximar a técnica Meisner do Sistema stanislavskiano é uma tarefa delicada, pois estamos tratando de universos artísticos distintos e que se desenvolveram em territórios e épocas diversas. Os termos que nomeiam o corpo de suas proposições – Sistema, para Stanislavski, e técnica, para Meisner – explicitam a diferença de propósito. Se o Sistema nos remete a um conjunto de elementos, concretos e abstratos, às inter-relações das partes, a técnica é um conjunto de procedimentos, um modo de fazer. A técnica Meisner adia ao máximo o contato do aluno-ator com um material composto previamente, para evitar que o ator se apegue ao texto, perdendo o contato momento a momento.

Ao deslocar o eixo central do trabalho com o material dramático, Meisner investe grande parte do tempo de sua técnica em exercícios que apenas esboçam situações, partindo de um texto somente no final da trajetória de aprendizado. Ao inventar o exercício da repetição, como vimos anteriormente no capítulo 2.2, ele procurava um procedimento que "tirasse toda a racionalidade" do ator, e o encontrou na supressão do texto dramático.

No trabalho com o texto existem dois elementos que Meisner deseja evitar. Um deles é a produção de conteúdo pelo ator, ou seja, a preocupação de narrar uma história, que resulta num didatismo na atuação (o ator reforça a situação com sua "vontade" de atuar corretamente). Outro elemento é o apego aos diálogos como forma de estar seguro

[221] STANISLAVSKI, *Entretiens au studio du Bolchoi & L'Éthique*, op. cit., p. 74. Tradução nossa.

em cena: se sei o que devo falar e quando devo falar, tenho um caminho certo traçado e me apoio nele, o que resulta sempre em cenas sem relevo, achatadas, desinteressantes. Assim, Meisner deixa que o ator vá escolhendo situações simples inicialmente, para que estas se acomodem através da conexão com o outro nos exercícios.

A transição das escolhas situacionais do ator para as do dramaturgo acontece quase no final da técnica, quando o ator já experimentou a aceitação de muitas circunstâncias imaginadas por ele mesmo. Na etapa da improvisação as circunstâncias já são decididas em conjunto com o outro ator, mas ainda assim são escolhidas por eles. Nessa fase o ator já compreendeu através da prática que não é necessário reforçar a situação para que ela se esclareça para o público, e percebeu também que o centro de uma cena é a conexão que antecede as palavras. No radicalismo do procedimento de decorar o texto em branco repousa a mesma premissa do primeiro exercício: se deixada sozinha *("left alone")*, a cena acontece por si só. Nos parece que essa disponibilidade para o imprevisto foi conseguida pela prática de adiar ao máximo a relação do ator com o texto.

Nada mais distante do que fez Stanislavski no trabalho com *études*, um de seus procedimentos que mais oferece ao ator autonomia em relação ao texto. O *étude*[222] é uma investigação cênica na qual o ator experimenta estar na pele do personagem sem necessariamente utilizar suas falas, entendendo as ações que seu personagem realiza. Maria Knebel, discípula de Stanislavski, explica esse procedimento:

> É preciso tomar para si as ações do personagem, já que apenas com nossas próprias ações podemos viver verdadeira e sinceramente. Assim, é necessário, conhecendo os acontecimentos fundamentais da peça, as ações dos personagens e o percurso correto de seus pensamentos, executar as ações do outro partindo de si próprio, mesmo que ainda não se tenha decorado o texto do autor. [...] O ensaio através de *études* faz com que o ator sinta a necessidade de conhecer todos os detalhes de sua existência física num determinado episódio, o que, claro, está intimamente ligado ao conjunto

[222] Stanislavski utilizava o termo francês *"étude"*, que significa estudo. O estudo do ator sobre o texto é entendido da mesma forma que os que realiza um pianista quando executa estudos preparatórios antes de tocar uma peça, ou os de um pintor quando cria estudos antes de pintar um quadro. Os *études* eram um espaço no qual o ator poderia improvisar e experimentar além do que era delimitado pelo texto dramático. Essa prática irá transformar definitivamente a relação entre direção e atuação em todo o século XX.

> das sensações psicológicas. O que então diferencia este método da maneira anterior de ensaiar? O fato de que, ao analisar a peça à mesa, o intérprete não via importância na existência física do herói, pois esta não se materializava. Com o novo método de trabalho, o intérprete apropria-se dos acontecimentos desde os primeiros passos do trabalho sobre o papel, sem separar o psicológico, interior, do físico, exterior. Se antes analisávamos a peça e o papel desde um ponto de vista especulativo, através do raciocínio e como que "de fora", no novo método de ensaios, realizando études diretamente sobre os temas da peça, sobre as situações que a compõem, a análise é feita de maneira real e ativa. É como se o ator fosse imediatamente colocado nas condições de vida do personagem, no mundo da própria peça. É preciso que o ator perceba o episódio ensaiado não apenas racionalmente, mas com todo o seu ser.[223]

Podemos observar uma diferença nos procedimentos de linguagem de Stanislavski em relação a Meisner: Stanislavski sonha com um ator criador, um ator que dê conta simultaneamente dos aspectos físicos, psíquicos e espirituais de um determinado personagem, enquanto Meisner não tem a ambição de colocar o ator como centro do processo de criação. Sua ambição se resume em prover uma técnica que dará uma base sólida para que esse ator possa trabalhar seu ofício com maestria. O espaço privilegiado do *étude*, onde o ator pode experimentar com seu corpo as situações do texto dramático, não existe em Meisner. O que existe no decorrer dos exercícios é sempre um espaço de conexão com o outro e um aprendizado constante de aceitação das circunstâncias. A linguagem meisneriana não é, nesse sentido, criativa – ela é essencialmente didática, voltada para o aprendizado do ofício do ator. A releitura feita por Meisner resultou em técnica (digamos: em passo-a-passo) inspirada pelo Sistema (um conjunto amplo que forma um organismo).

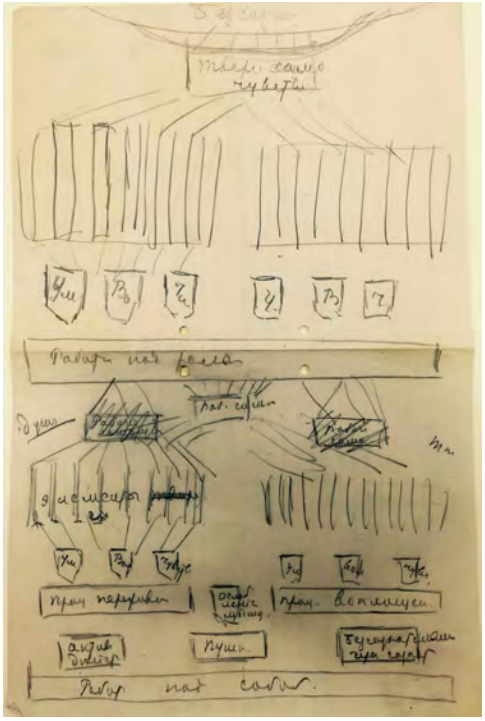
[223] KNEBEL, op. cit, p. 51.

3.2 O gráfico do Sistema e um gráфico possível da técnica Meisner

3.2.1 O gráfico clássico do Sistema

O gráfico do Sistema permite a visualização panorâmica do processo projetado por Stanislavski para chegar à vida do papel. Para nós é importante entender o seu passo-a-passo, para então confrontá-lo com a versão americana do desenho feita por Robert Lewis. Essa comparação tem como objetivo analisar, através do entendimento americano do gráfico original, o que se perdeu ou se transformou, e como a ordenação de seus elementos pode ter influenciado a técnica Meisner. Um rascunho desse gráfico do Sistema foi inicialmente proposto por Stanislavski no final do ano de 1913, ainda no Primeiro Estúdio.[224]

Figura 14- *Rascunho do Sistema feito por Stanislavski em 1913*

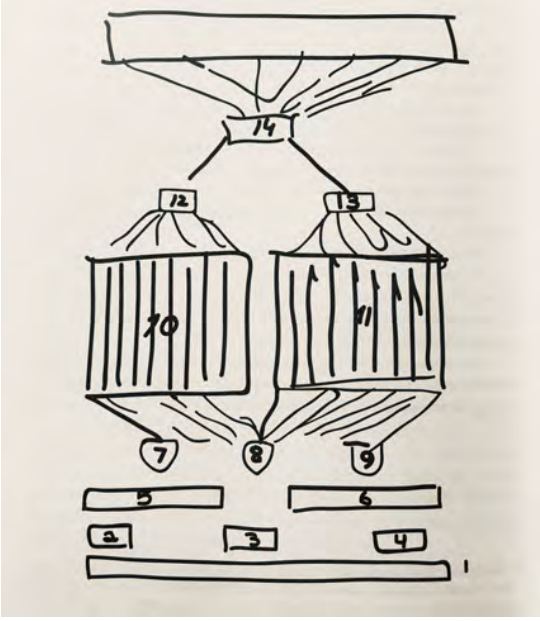


Fonte: Harry Ransom Center, University of Texas, Austin. Disponível em: <https://twitter.com/ecolleary/status/771110860844519424>. Acesso em: 18 jan. 2019

[224] VASSINA; LABAKI, op. cit., pp. 224.

Tal desenho serviu de modelo para o que foi publicado no décimo quinto capítulo do livro *A construção da personagem*, no qual Stanislavski, através dos personagens Tortsov e Rakhmánov, explica de forma detalhada o gráfico original.[225]

Figura 15- *Rascunho original de Stanislavski, publicado no livro "A construção da personagem"*



Fonte: VÁSSINA; LABAKI, *Stanislavski: vida, obra e Sistema*, p. 230

Podemos observar que a figura que representa o Sistema se organiza em torno de duas noções principais: a *experiência* (*perezhivanie)* e a *encarnação (voploscenie)*, e que estas convivem juntas até se fundirem no que ele denomina *a vida do espírito humano*. Sobre a meta principal do Sistema, Stanislavski afirma:

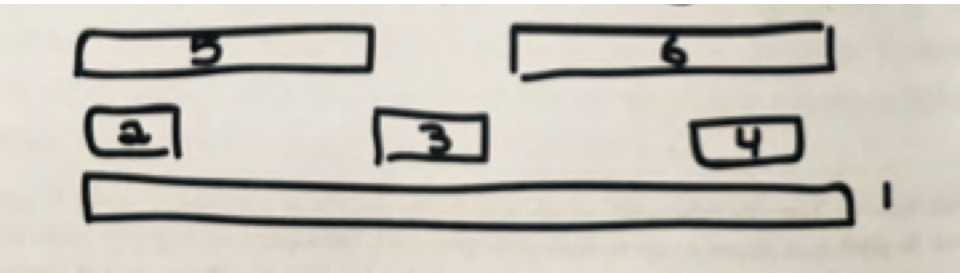
> Como vocês podem ver, nossa tarefa principal não consiste apenas em representar a vida do papel na sua manifestação exterior, mas sobretudo em criar, em cena, a vida interior da pessoa representada e de toda a peça, ajustando nossos sentimentos humanos a essa vida alheia, entregando-lhe todos os elementos orgânicos da nossa alma.
>
> Memorizem de uma vez por todas que esse objetivo fundamental da nossa arte deve guiá-los em todos os momentos de criação e de sua vida em cena. É por isso que em

[225] STANISLAVSKI, *A construção da personagem*, op. cit., p. 358.

> primeiro lugar pensamos no lado interior do papel, isto é, na sua vida psíquica, criada através do processo interior de vivência. Esse processo é o ponto principal da criação e constitui a primeira preocupação do ator. A cada vez e em cada repetição é preciso vivenciar o papel, ou seja, experienciar sentimentos análogos a ele. [226]

No desenho original russo podemos observar que a base de todo o Sistema é o **trabalho sobre si mesmo (**1).[227] Em seguida vem a **ação** que é composta por três bases (2), (3) e (4) - três ideias principais, como três baleias que nadam:

Figura 16- *Detalhe da base do rascunho original de Stanislavski*



Fonte: VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 230

(2) **a arte do ator dramático é a arte da ação interior e exterior.** Nas palavras do personagem Tórtsov: “o primeiro [dos fundamentos em que se baseia o nosso sistema

[226] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho “Как видите, наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души.
Запомните однажды и навсегда, что этой главной, основной целью нашего искусства вы должны руководиться во все моменты творчества и вашей жизни на сцене. Вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста. Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении.” In: STANISLAVSKI, K., *Sobraniie Sochinenii* (*Obras reunidas em 9 volumes)*, vol. 2, Moscou: Iskusstvo, 1989, pp. 62-63.

[227] Traduzimos a seguir o desenho, apoiando-nos na tradução e análise de Elena Vássina (VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 230), na explicação de Stanislavski/Rakhmánov no livro *A construção da personagem* e também em leitura, questões, reflexões e apontamentos de Maria Thais Lima Santos, fornecidos durante a orientação para este trabalho.

de atuação] é o princípio da atividade, indicando que não representamos imagens e emoções de uma personagem, mas *agimos como as imagens e paixões de um papel"*.[228]

(3) **a verdade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias propostas** –[229]Nas palavras de Tórtsov: "O segundo é a famosa frase de Puchkin, mostrando que a tarefa do ator não é criar sentimentos, mas apenas *produzir as circunstâncias dadas nas quais serão engendrados espontaneamente os sentimentos verdadeiros*.[230]

(4) **A criação subconsciente da própria natureza através da psicotécnica consciente do ator**. Nas palavras de Tórtsov:

> A terceira pedra fundamental é a criatividade orgânica da nossa própria natureza, que exprimimos com as palavras: *por intermédio da técnica consciente chegar à criação subconsciente da verdade artística*. Um dos objetivos principais da nossa atitude para com a atuação é essa estimulação natural da criatividade da natureza orgânica e sua subconsciência.[231]

Vinícius Albricker analisa a metáfora de Stanislavski, ressaltando o caráter sempre mutante das bases do Sistema:[232]

> Um aspecto interessante, em relação à palavra atividade[233], é que Stanislavski faz uma metáfora no mínimo inusitada sobre as bases do Sistema: são como três baleias que dão apoio à terra. Essa imagem serve, talvez para chamar a atenção para o dinamismo do Sistema e do trabalho do ator, que nunca podem se fixar, pois estão sempre em atividade, em plena ação. O que são "baleias", afinal? Animais enormes que não são como pilares fixos, mas como grandes sustentações móveis, que

---

[228] STANISLAVSKI, *A construção da personagem*, op. cit, p. 363.
[229] VÁSSINA; LABAKI. op. cit., p. 227.
[230] STANISLAVSKI, op. cit., pp. 363-364.
[231] Ibidem, p. 364.
[232]A dissertação de Vinícius Albricker também analisa o passo-a-passo traduzido por Elena Vássina e Aimar Labaki. In: ALBRICKER, V. *A fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014, p. 29.
[233] Albricker está nomeando *atividade* o que nomeamos *ação*.

> preservam o dinamismo do Sistema. E o que é a "terra", afinal? É um mundo de princípios e procedimentos que não pode ser visto como absoluto em nenhum momento: a terra é uma esfera giratória que não para de se transformar a cada milésimo de segundo e ao longo de milênios! Enfim, essa curiosa metáfora parece nos alertar para não enxergarmos o Sistema de Stanislavski como uma construção fixa e inabalável. O trabalho do ator tem que ser sólido, no sentido de ser pleno, mas não pode ser estagnado.[234]

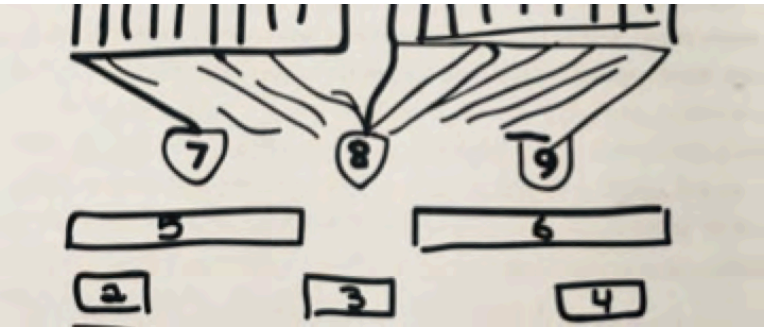
Essas três ideias balizam e nutrem as sementes do trabalho sobre o papel, definido por duas plataformas, (5) e (6):

(5) **Processo da vivência** e (6) **Processo da encarnação**.

Nessas plataformas, que poderíamos chamar de solo, se sentam três organistas, motores da vida psíquica do artista:

A **compreensão** (7), a **vontade** (8), e o **sentimento** (9).

Figura 17- *Outro detalhe do rascunho original de Stanislavski*



Fonte: VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 230

Como diz Stanislavski/ Tórtsov:

> Não temos apenas uma, mas três forças motivas em nossa vida interior: a mente, a vontade e os sentimentos – três executantes virtuosi, como três organistas diante de seus instrumentos e acima deles estão as flamulazinhas, como os tubos do órgão,

[234] ALBRICKER, op. cit., pp. 31-32.

> para dar ressonância por meio de todos os diversos elementos que entram na composição de um estado criador interior e exterior.[235]

Os organistas *compreensão*, *vontade* e *sentimento* estão sentados em frente de dois grandes órgãos. A imagem de um pulmão que respira também pode ser pensada com a analogia da potência ressonadora do instrumento órgão. Dali surgirá a polifonia do papel.

Esses três organistas então tocarão os órgãos: a **experiência**[236] (10) e a **encarnação** (11).

Figura 18- *Detalhe do rascunho original de Stanislavski*

Fonte: VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 230

Nem todos os elementos dos órgãos *experiência* e *encarnação*, como notas, precisarão ser tocados; apenas os que estiverem alinhados às necessidades do papel. É nesse momento que se iniciam as linhas de aspirações dos motores da vida psíquica, como explica Stanislavski:

> As linhas de aspirações dos motores de vida psíquica transportam consigo as sementes da peça e do papel depositados nelas. No início, essas aspirações estão

[235] STANISLAVSKI, op. cit., p. 366. Optamos por manter na citação o termo *mente*, do tradutor Pontes de Paula Lima, ao invés de nosso termo escolhido *compreensão*.
[236] No texto original de Vássina a tradução é *vivência*. Decidimos por utilizar a palavra *experiência*.

> recortadas, fragmentadas, desordenadas e caóticas, mas, à medida que se esclarece o objetivo principal de criação, elas se tornam contínuas, diretas e harmônicas.[237]

Stanislavski chegou a indicar que cada linha teria uma cor e representaria um elemento:

> A esfera interior de nossa alma, nosso aparelho criador com todas as suas qualidades, aptidões, dons, talentos inatos, habilidades artísticas, procedimentos psicotécnicos chamamos de "elementos". [...] Todos eles vivem naquela esfera da alma onde irrompem os motores da vida psíquica do artista (inteligência, vontade e sentimento) junto com as partículas de alma do papel que se fundem neles.
> Pode-se ver no desenho como as linhas da aspiração penetram de ponta a ponta essa esfera e como eles se tintam, gradualmente, com os tons de cores dos "elementos" do artista.[238]

Observemos agora cada um desses *elementos* do aparelho criador do ator:[239]

a) **Imaginação e suas invenções** ("**se**", **circunstâncias propostas do papel**);

Desse primeiro elemento diz Rakhmánov:

> O processo criador começa com a invenção imaginativa de um poeta, um escritor, o diretor da peça, o ator, o cenógrafo, e outros membros da produção, de modo que, pela ordem, os primeiros devem ser: *a imaginação e suas invenções, o "se mágico", as circunstâncias dadas*.[240]

b) **Trechos e tarefas**;

---

[237] VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 227.
[238] Ibidem, p. 227-228. Vássina e Labaki preferem traduzir o termo que denominamos "compreensão" por "inteligência".
[239] Aqui acompanhamos tais elementos como propostos por Elena Vássina e Aimar Labaki. In: VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 228.
[240] STANISLAVSKI, op. cit, p.367. Mantivemos a tradução de Pontes de Paula Lima, mesmo preferindo o termo "circunstâncias propostas".

Sobre esse item, Tórtsov comenta: “Uma vez estabelecido o tema, ele tem de ser colocado numa forma fácil de manejar e, portanto, é subdividido em *unidades* com os seus *objetivos*”.[241]

c) **Atenção e objetos**;

Aqui o comentário de Tórtsov é: “A terceira fase vem com a concentração da *atenção* sobre um *objeto*, com o auxílio do qual, ou em função do qual, o objetivo é alcançado”.[242]

d) **Ação**;[243]

e) **Sensação da verdade**;

Na ordem original de Tórtsov, a sensação da verdade, ou senso da verdade, antecede o item da ação:

> Para dar vida ao objetivo e ao objeto o ator precisa ter um *senso da verdade, de fé*, no que está fazendo. Onde há verdade não sobra lugar para a rotina convencional, para simulações mentirosas. Esse elemento está indissoluvelmente ligado ao extermínio de toda artificialidade, de todos os clichês e carimbos da atuação.
> Em seguida vem o *desejo*, que leva à *ação*. Esta decorre espontaneamente da criação de um objeto, de objetivos, em cuja validade o ator pode realmente acreditar.[244]

f) **Tempo-ritmo interno**;

Sobre o elemento *tempo-ritmo interno*, diz Tortsov: “Para ajudá-lo a despertar seus sentimentos adormecidos, o ator recorre ao *tempo-ritmo interior*”.[245] Ele afirma:

> [...] a medida certa das sílabas, palavras, fala, movimentos nas ações, aliados ao seu ritmo nitidamente definido, tem significação profunda para o ator.[246]

---

[241] STANISLAVSKI, *A construção da personagem*, op. cit, p. 367. Mantivemos a tradução de Pontes de Paula Lima, mesmo preferindo os termos “trechos” e “tarefas”.
[242] Ibidem, p. 367
[243] Iremos nos debruçar sobre o elemento “ação” no item 3.2 deste capítulo.
[244] STANISLAVSKI, op. cit., p.367.
[245] Ibidem, p. 368.

> Numa palavra, o tempo-ritmo transporta consigo não só qualidades exteriores que afetam diretamente a nossa natureza, mas também traz o nosso conteúdo interior, que nutre nossos sentimentos. [247]

g) **Memórias emotivas**;

Sobre memórias emotivas, Tortsov diz: "Todos esses elementos liberam a memória afetiva, para que se dê livre expressão aos *sentimentos repetidos* e crie a *sinceridade das emoções*".[248]

h) **Comunicação**;

Em Stanislavski, a comunhão, aqui traduzida como comunicação, é a próxima da lista, sendo definida como "esse intercâmbio sob várias formas, visando ao qual a ação é compreendida e dirigida para um objeto". Em seguida vem a adaptação: "Onde houver intercâmbio haverá necessariamente adaptação, portanto as duas flâmulas devem estar lado a lado".[249]

i) **Adaptação**;

"Adaptação" é a capacidade do ator de se adaptar ao que está acontecendo em uma cena específica, tanto ao que está vindo de outro ator quanto a toda situação resultante daquele momento. Na definição de Stanislavski, "*tanto os meios humanos internos quanto externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto*."[250] Ele cita como exemplo, "Se tiverem de tratar com uma pessoa estúpida, terão de ajustar-se à mentalidade dela e de descobrir o meio mais simples de atingir-lhe a mente e o entendimento." [251]

j) **Lógica e coerência**;

---

[246] STANISLAVSKI, op. cit., p. 260
[247] Ibidem, p. 267.
[248] Ibidem, p. 368. Repare que mantivemos o termo "memória afetiva" da tradução de Pontes de Paula Lima, mas que preferimos a tradução *memórias emotivas, ou memórias das emoções*. Iremos nos debruçar sobre esse elemento no item 3. 4 deste capítulo.
[249] Ibidem, p. 367. Nos debruçaremos sobre o elemento *comunhão* no item 3.1 deste capítulo.
[250] STANISLAVSKI, *A preparação do ator*, op. cit., pp. 268
[251] Ibidem, p. 272.

Esse é o último elemento constitutivo do órgão listado por Stanislavski/Tórtsov, que assim exemplifica sua importância:

> Em muitas peças o herói e a heroína fazem tudo o que podem para se unir. [...] No entanto, quando o objetivo final é alcançado e os apaixonados se beijam, eles imediatamente assumem um para com o outro uma atitude frígida, como se tudo tivesse acabado e a peça já terminado. Como fica decepcionado o público ao descobrir que, depois de ter acreditado a noite inteira na sinceridade das emoções, tanto dele quanto dela, vai ser desiludido pela frieza dos atores principais, porque estes não tinham planejado os seus papéis com lógica e coerência.[252]

k) **Caracterização interna**;

Em seu primeiro livro, Stanislavski cita como exemplo de caracterização interna sua personagem Dr. Stockmann, da peça de Ibsen *O inimigo do povo:*

> Por intuição, por mim mesmo, instintivamente, cheguei à imagem interna do personagem, com todas as suas particularidade e detalhes e a miopia, que falavam claramente da cegueira interna de Stokmann diante dos efeitos humanos […]. Por intuição, cheguei também à imagem externa que decorria naturalmente da interna. [253]

l) **Encanto cênico interior**;

Para Stanislavski, encanto cênico interior é a qualidade do ator que tem "algo indefinível que atrai a platéia", qualidade esta, segundo ele, quase impossível de conseguir desenvolver voluntariamente. [254]

m) **Ética e disciplina**;

Ética e disciplina são fundamentais numa arte coletiva como o teatro, diz Stanislavski:

---

[252] STANISLAVSKI, *A construção da personagem*, op. cit., pp. 368-369.
[253] STANISLAVSKI, K. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 334.
[254] STANISLAVSKI, *A construção da personagem*, op. cit., p. 330.

> Se mantivermos o teatro livre de todos os males, proporcionaremos, por isso mesmo, ao nosso próprio trabalho, condições favoráveis. Recordem-se deste conselho prático: nunca entrem no teatro com lama nos pés. Entreguem no vestiário as suas pequenas preocupações, brigas, dificuldades, junto com os seus trajes de rua; e também todas as coisas que arruínam a nossa vida e desviam nossa atenção da arte teatral. [255]

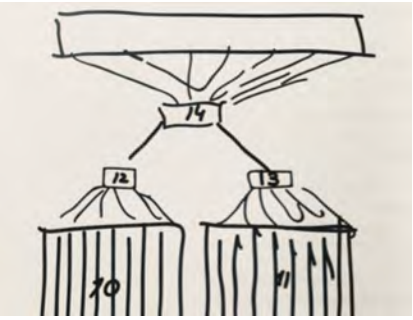
n) **Domínio de si mesmo e acabamento**.

É na contenção, ou seja, no domínio de si mesmo, que o ator fornece o acabamento necessário ao papel. Diz Stanislavski,

> É por demais frequente que os atores em cena abafem e obscureçam a ação justa e adequada aos papéis que estão interpretando, com o uso de uma quantidade supérflua e inoportuna de gestos. [...] O uso excessivo dos gestos dilui um papel como a água dilui o bom vinho." [256]

É interessante notar que os elementos da encarnação não são listados por Stanislavski em sua descrição, ao contrário do desenho americano, que detalha tais elementos, como veremos a seguir. Tais elementos, as linhas de aspiração dos motores da vida psíquica, são as mesmas, mas se transformaram nas linhas de aspiração dos motores psíquicos do artista- personagem"[257] e resultam então no **estado interior cênico.**

Figura 19- *Detalhe da parte superior do rascunho original de Stanislavski*



Fonte: VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 230

[255] STANISLAVSKI, *A construção da personagem,* op. cit., p. 336.
[256] Ibidem, p.115.
[257] VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 228.

E, após terem passado pela esfera da alma, as linhas de aspiração se tornam "irreconhecíveis depois de ter adotado gradualmente não somente os 'elementos' da peça, mas, também, os tons e cores dos 'elementos' do próprio artista e as linhas da aspiração da inteligência, da vontade e do sentimento".[258]

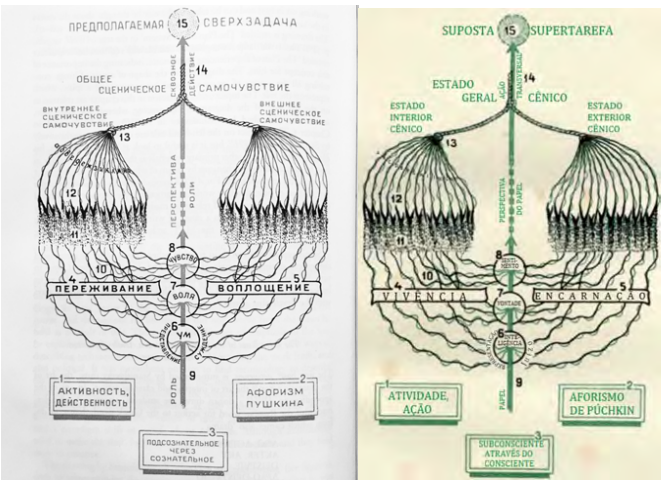
Ao lado da encarnação criou-se de maneira análoga o **estado cênico externo** (13).[259]

Nas palavras de Stanislavski, "Quando os três músicos se sentam e começam a tocar, os dois órgãos (o esquerdo e o direito) começam a ressoar. Os ressonadores que unem em si as vozes dos elementos separados agem perfeitamente".[260]

E é assim que se forma o **estado cênico geral** (14), da reunião do estado interior e do estado exterior.

Outra versão encontrada do desenho, intitulada por Stanislavski como *O plano do experenciar*, aparece nos manuscritos que Stanislavski estava trabalhando em 1935,[261] e nos permite observar novos detalhes importantes para a compreensão do Sistema:

Figura 20- *O gráfico do Sistema de Stanislavski em russo e em português*



Fontes: WHYMAN, R. *The Stanislavski System of Acting*: Legacy and Influence in Modern Performance, p. 40 e ALBRICKER, V. *A fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan*, 2014, p. 30.

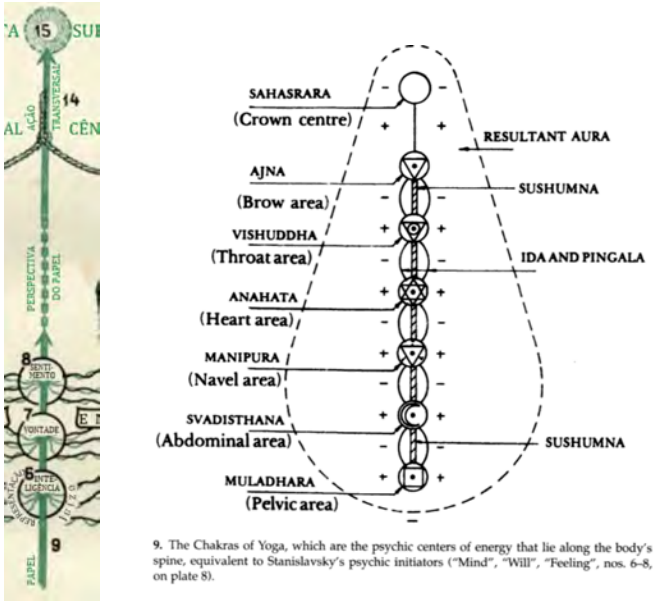
---

[258] VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 228.
[259] Os elementos externos do estado cênico não estão explicitados no desenho original; iremos encontrá-los no gráfico americano, detalhados a seguir.
[260] VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 229.
[261] "*The plan of experiencing*", no inglês original. In: WHYMAN, R. *The Stanislavski System of Acting*: Legacy and Influence in Modern Performance. pp. 38-39. Tradução nossa.

É interessante reparar que nessa versão o gráfico do Sistema lembra mais um pulmão (um órgão humano) que um órgão de música. O desenho também mostra como as linhas de aspirações da vida psíquica, ao penetrar nos órgãos ressonadores da experiência e encarnação, passam do caos inicial (11) a uma nova harmonia (12).

Como diferença fundamental em relação ao desenho anterior podemos notar a colocação de uma linha vertical intitulada *papel*, na qual estão dispostos, agora de maneira ascendente, os três organistas *compreensão* (aqui traduzida por inteligência), *vontade* e *sentimento*. Esse posicionamento vertical, aponta Sharon Carnicke, lembra a disposição dos chakras da ioga como em uma coluna vertebral.[262]

Figura 21- *Detalhe central do gráfico do Sistema de Stanislavski em português e a comparação com chakras da ioga por Sharon Carnicke*



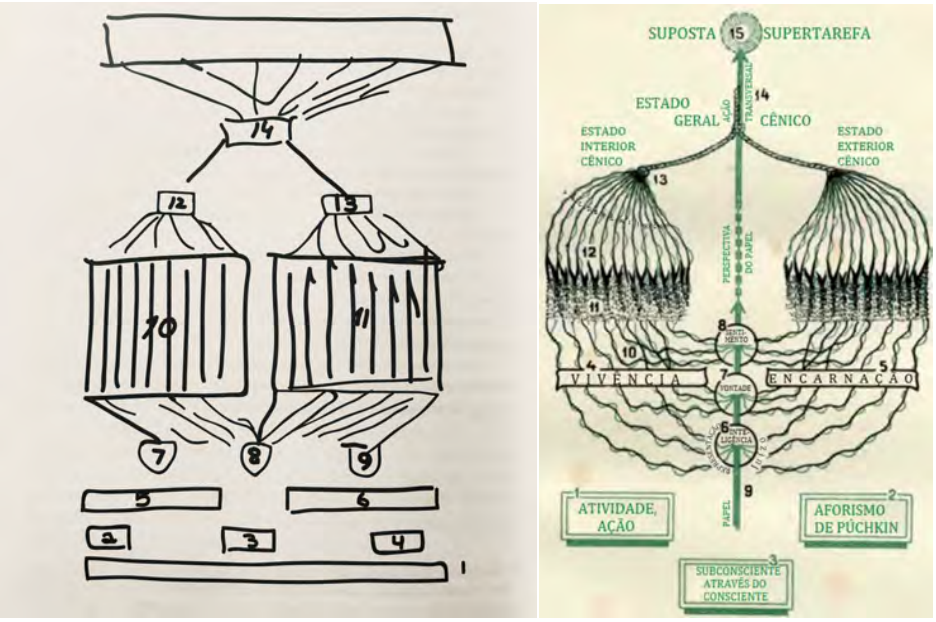
Fonte: ALBRICKER, op. cit., p. 30 e CARNICKE, op. cit., p. 100

Vinícius Albricker utiliza também a imagem de uma coluna vertebral, afirmando ser nela que originalmente são depositadas as sementes do papel: "Essa peça e esse papel surgem e depositam suas sementes nos motores da vida psíquica, estimulando o *impulso*

[262] Carnicke afirma: "Os chackras da ioga, que são os centros psíquicos da energia localizados na coluna vertebral, equivalentes aos iniciantes psíquicos de Stanislavski "mente", "vontade" e "sentimento".In: CARNICKE, op. cit., p. 100. Tradução nossa.

criador do ator."[263] O papel (9), composto pelas circunstâncias propostas, irá penetrar através dos três organistas (6, 7, 8) nos ressonadores da *experiência* e *encarnação*, e nesse processo surgirá a perspectiva do papel, que se transformará na *ação transversal* (14), ou seja, o conjunto alinhavado de ações que possibilita então ao ator alcançar a *supertarefa* (a vida do papel – 15) [264].

Figura 22- *Comparação dos dois gráficos de Stanislavski*



Fonte: VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 230 e ALBRICKER, op. cit., p. 30.

Comparando os dois desenhos vê-se que a imagem do primeiro remete ao instrumento órgão e a do segundo, a um pulmão. Note-se que no segundo desenho a base, *O trabalho do ator sobre si mesmo*, não está representada. O primeiro, por sua vez, não tem a coluna vertebral, o *papel*, que se transforma na *perspectiva do papel* e depois, na *ação transversal*. Outra diferença é a horizontalidade dos três organistas no primeiro desenho, contra a verticalidade dos mesmos no segundo. Notamos também o maior detalhamento das linhas do papel (em verde no segundo desenho), que, como um DNA, vão se enlaçando com as linhas motoras da vida psíquica (representadas pela cor preta).

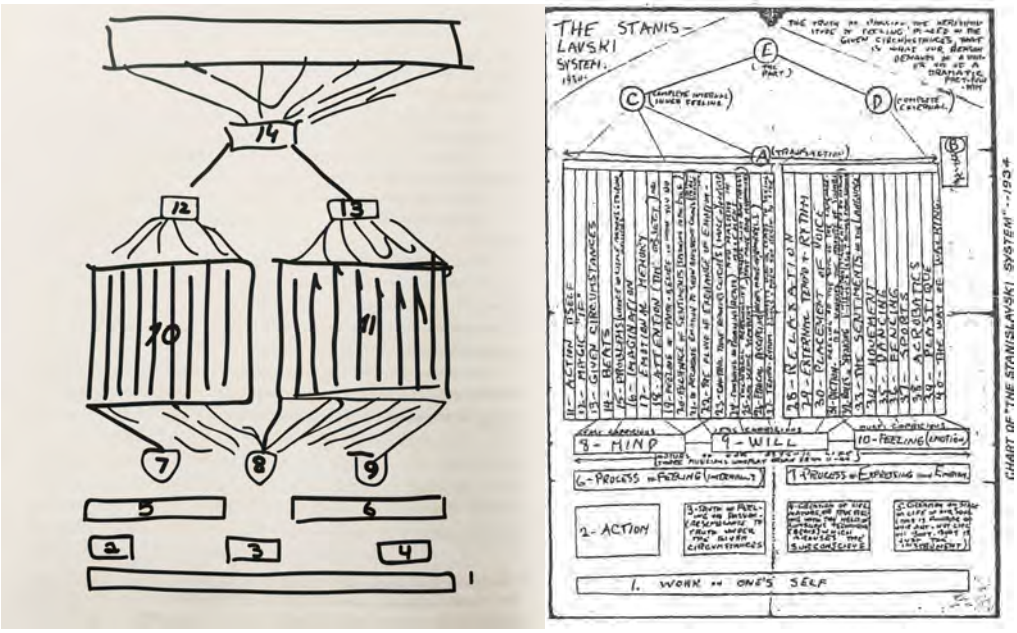
[263] ALBRICKER, op. cit., p. 35.
[264] Stanislavski define *linha de ação transversal* como o caminho de ações que o ator percorrerá para chegar até a supertarefa.

O “nó” das cordas dos *estados cênicos interior e exterior* e do estado resultante, o *estado geral cênico*, também está claro apenas no segundo desenho.

3.2.2 A versão americana do gráfico do Sistema

Após compararmos as duas versões do desenho do Sistema vamos nos debruçar sobre sua versão americana, para entender como ele foi transposto para os Estados Unidos. O desenho americano, datado de 1934, foi feito por Robert Lewis a partir das anotações de Stella Adler na época de sua convivência com Stanislavski em Paris.[265] Ao colocarmos o desenho ao lado do original russo, ele parece transpor de maneira fiel o original. Vejamos os detalhes.

Figura 23- *Desenho do Sistema original comparado ao que foi feito por Robert Lewis*



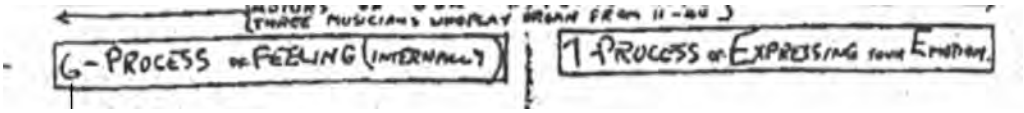
Fontes: VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 230 e Ronald Rand. Disponível em: <https://urbanexcavations.com/2012/06/09/event-musings-the-group-theatre/>. Acesso em: 18 dez. 2018

---

[265]Gráfico apresentado na conferência *The Group Theatre & How it Transformed American Culture*, com curadoria de Ronald Rand e Mel Gordon, dia 4 de junho de 2012, no Martin E. Segal Theatre Center, CUNY.

A primeira questão que se coloca é a tradução dos termos stanislavskianos. Notemos que Lewis denomina as plataformas *processo do sentimento* (*process of feeling*, número 6 do desenho acima), e *processo de expressar sua emoção* (*process of expressing your emotion*, número 7 do desenho) onde deveriam figurar o *processo da experiência* e o *processo da encarnação*.[266]

Figura 24: *Detalhe da base do desenho do Sistema por Robert Lewis*



Fonte: Ronald Rand. Disponível em: <https://urbanexcavations.com/2012/06/09/event-musings-the-group-theatre/> Acesso em: 18 dez. 2018

Esse é, infelizmente, um erro grave, que demonstra a falta de entendimento dos termos fundamentais *"perezhivanie" e "voploscenie"*. Se entendermos *perezhivanie* como sentimento incorreremos no erro mais comum de interpretação do Sistema, já analisado por nós. Acreditar que é o sentimento que trabalha os motores da vida psíquica é partir de um ponto cego e estéril, é partir do resultado, algo contestado inúmeras vezes pelo próprio Stanislavski.

A tradução de "processo da encarnação" como "*processo de expressar sua emoção"* incorre em outro erro. Encarnar, para Stanislavski, não é expressar uma emoção, mas sim "a elaboração dos dados externos: canto, esgrima, tempo-ritmo (interno e externo), dicção, declamação, leis da fala, impostação de voz para a fala, maneira de andar etc."[267] O conjunto desses dados externos não pode ser visto como um processo de expressar uma emoção. Assim, o Sistema já parece privado do entendimento em suas duas bases, como se os processos de *sentir* e de *expressar* a emoção fossem órgãos capazes de sustentar e fazer ressoar as linhas de aspiração da vida psíquica. Não encontramos as fontes que comentem esse erro, por isso não podemos afirmar se foi em Lewis, ou nas anotações de Stella Adler que ele se originou.

Vamos nos deter nesta questão mais um pouco porque acreditamos ser importante que ela seja esclarecida. Stanislavski fala repetidamente em *criar* a vida do papel, e

[266] A tradução do gráfico de Robert Lewis é nossa.
[267] VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 90.

que *para isso* é preciso *vivê-lo*, ou seja, *experenciá-lo*. O entendimento errôneo do experenciar (ou vivenciar) é notável na tradição do ensino do sistema, na qual se assume comumente, como no erro de Lewis em seu gráfico, que atuar é *sentir* o que o personagem sente. Parte da incompreensão dos seus princípios, como vimos anteriormente, vem da tradução de Elisabeth Hapgood, que até pouco tempo atrás formou gerações no Ocidente.

Em sua tese, Patrick Carriere argumenta que na tradução americana o termo "*tvorchestvo*", que se refere a criação, é cortado do título dos dois livros de Stanislavski.[268] Para ele, os subtítulos corretos dos livros *O trabalho do ator sobre si mesmo* seriam: parte 1 - O trabalho sobre si mesmo no *processo criativo* do experienciar; parte 2 - O trabalho sobre si mesmo no *processo criativo* da encarnação. Nada mais distante dos títulos em português, derivados do inglês: *A preparação do ator* e *A construção da personagem* (*Building the character*), que substituem "*o trabalho sobre si mesmo*" por "preparação" e "construção" e omitem por completo o termo "*processo criativo*". Carriere afirma que experenciar não é o suficiente para a arte do ator:

> Em essência, a assertiva de que *perezhivanie* (experiência) é o processo criativo significa que o objetivo do ator é simplesmente viver o momento e sentir, em resposta ao contexto, de um modo emocionalmente verdadeiro: a experiência é a arte do ator.
>
> Stanislavski frisou que *tvorchestvo* é mais que uma simples e honesta *perezhivanie*, e para que seja realmente um ato criativo o trabalho do ator deve ter um elemento de caráter espiritual. Stanislavski ressaltou que experienciar não é suficiente para a arte verdadeira: [269]
>
> "O estado passivo [do ator] mata a ação cênica, provocando a inação, o banhar-se em seus próprios sentimentos, o experienciar pelo experienciar, a técnica pela técnica. Uma [vivência] assim passiva não é cênica. De fato, não é raro o ator experienciar com sinceridade o papel; ele sente um afeto no coração, no palco tem a sensação de conforto e aconchego... Iludido por essa sensação agradável em cena,

[268] CARRIERE, op. cit., p. 36.
[269] Ibidem, p. 39. Tradução nossa. O que Carriere está chamando aqui de elemento do caráter espiritual se liga à noção do ideal de Stanislavski, que é recriar a vida do espírito humano.

> nesses instantes o ator acha que está criando, que está experienciando de forma autêntica. Porém, por mais sincera, espontânea e convincente que seja essa experiência autêntica mas passiva, ela não é criativa e não consegue chegar à alma do espectador. ... A experiência passiva permanece dentro do próprio ator."[270]

Durante suas experiências, Stanislavski esteve atento a esse tênue limite entre o experenciar e o histrionismo. Na primeira peça dirigida por Vakhtangov no Primeiro Estúdio, *A festa da paz* (1913), Stanislavski, assistindo aos últimos ensaios, irá dizer: "Você esquece a diferença entre a *psiquê* do personagem agindo em cena e a sua própria! Você se afoga em sua própria *perezhévanie*! Você não controla mais nada, você está à deriva dos seus sentimentos e das suas emoções!"[271]

Sulerjítski, apoiando Stanislavski, sugere então a Vakhtangov o caminho da análise ativa:

> Atinge-se o personagem do homem nervoso, histérico, artisticamente, como qualquer personagem, não com um tom geral, mas com uma exata seleção dos objetivos, com a sua disposição, com um exato e sincero desenho do papel; realizando individualmente, nesse desenho, cada simples objetivo existente na base de cada trecho, unificados pela ação transversal.[272]

A especificidade do trabalho do ator sobre o texto – definir tarefas e a linha de ação transversal - parece ser o antídoto para a energia desorganizada do ator, sugerindo

---

[270] Tradução direta do russo de Marina Tenório, do trecho correspondente em CARRIERE, op. cit., pp. 39-40: "пассивное состояние убивает сценическое действие, вызывая бездействие, купание в собственных чувствах, переживание ради переживания, технику ради техники. Такое пассивное переживание несценично. В самом деле, нередко артист искренне переживает роль; ему тепло на душе, удобно, уютно на сцене... Обманутый приятным самочувствием на сцене, артист думает в эти минуты, что он творит, подлинно переживает. Однако, как бы не было искренне, непосредственно, убедительно такое подлинное, но пассивное переживание, оно не является творческим и не может дойти до души зрителя. ... Пассивное переживание остается внутри самого артиста." In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sotchinenii*, vol. 4., op. cit, pp. 99-100.

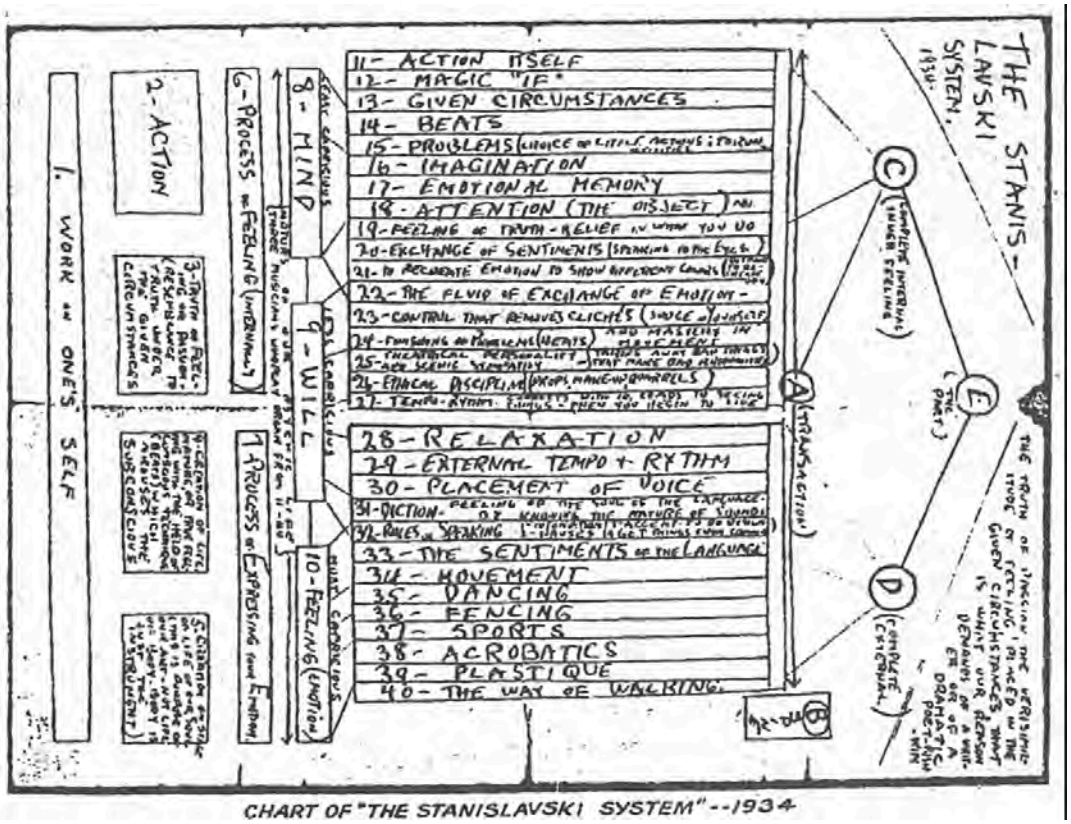
[271] BOGDAN, L. *Stanislavski*: Le roman théâtral du siècle. Saussan: L'Entretemps, 1999, p. 180. Tradução nossa.

[272] SCANDOLARA, op. cit, p. 61. Aqui mantivemos a tradução original "objetivo", apesar de preferirmos o termo "tarefa", seguindo a tradução de Elena Vássina, como veremos adiante.

que essa ação é uma linha que organiza as tarefas, como em um colar de contas, o que cria a organização da vida do papel.

Voltando à análise do gráfico americano, quando o comparamos com a versão original podemos notar também algumas inversões e desmembramentos na lista dos elementos, iniciada com a *ação* – que deveria ser o quarto item; o *se*, as *circunstâncias propostas* e a *imaginação* (item a) estão desmembrados em três itens, 12, 13 e 16. Os *trechos*, chamados de *beats* (*pedaços* – item 14), estão desmembrados das *tarefas*, que são chamadas de *problemas* (item 15). A *memória emocional* (item 17) vem antes de *atenção* e *objetos* (item 18), ao contrário da ordem original, e assim as inversões seguem. Apesar de completa, a lista está totalmente embaralhada.

Figura 25: *Desenho do Sistema por Robert Lewis, visto de outro ângulo*



Fonte: Ronald Rand. Disponível em: <https://urbanexcavations.com/2012/06/09/event-musings-the-group-theatre/>. Acesso em: 18 dez. 2018

Se organizamos paralelamente os termos propostos por Stanislavski dos Elementos do aparelho criador do ator e aqueles que compõem o quadro organizados nos EUA por Robert Lewis podemos constatar as diferenças.

Tabela 1- *Elementos do aparelho criador do ator em Stanislavski e Robert Lewis*

Elementos do aparelho criador do ator (Stanislavski)	Elementos do aparelho criador do ator (Robert Lewis)
a) Imaginação e suas invenções (“se”, circunstâncias propostas do papel); b) Trechos e tarefas; c) Atenção e objetos; d) Ação; e) Sensação da verdade; f) Tempo-ritmo interno; g) Memórias emotivas; h) Comunicação; i) Adaptação; j) Lógica e coerência; k) Caracterização interna; l) Encanto cênico interior; m) Ética e disciplina; n) Domínio de si mesmo e acabamento.	11. Ação 12. Se mágico 13.Circunstâncias propostas 14. *Beats* (pedaços) 15. Problemas 16. Imaginação 17. Memória emocional 18. Atenção (objeto) 19. Senso da verdade 20. Troca de sentimentos 21. Recriar a emoção para mostrar cores diferentes 22. A fluidez da troca de emoções 23. Controle que remove clichês 24. Término de problemas *(beats)* 25. Personalidade teatral 26. Disciplina ética 27. Tempo-ritmo

O desenho de Lewis define também os elementos da coluna da direita (encarnação):

28. Relaxamento

29. Tempo-ritmo externo

30. Colocação da voz

31. Dicção

32. Modos de falar

33. Os sentimentos da linguagem

34. Movimento

35. Dança

36. Esgrima

37. Esportes

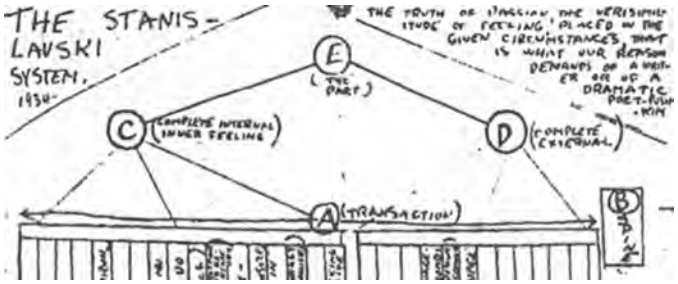
38. Acrobacias

39. Plástica

40. Maneira de caminhar[273]

É curioso que a *ação transversal* (*trans action*, item A do desenho americano) se estenda horizontalmente aqui na direção de todos os elementos, o que cria a espinha (*spine*, item B) do papel, como se alinhavasse os elementos como a linha de um colar.

Figura 26: *detalhe superior do desenho do Sistema por Robert Lewis*



Fonte: Ronald Rand. Disponível em: <https://urbanexcavations.com/2012/06/09/event-musings-the-group-theatre/>. Acesso em: 18 dez. 2018

Mais um elemento digno de nota, o *estado interior cênico* é denominado aqui *completude do sentimento interior*, ou *sentimento interior completo* (*complete inner*

[273] Tradução nossa.

internal feeling – item C). Por que unir os sinônimos *inner* e *internal* nessa expressão? *"Inner"* significa "o que está dentro", e *"internal"* significa "interno". Embora não tenhamos conseguido chegar a uma conclusão, podemos observar que o erro cometido nas plataformas tem continuidade aqui: do sentimento original deriva apenas outro sentimento.

O item D parece abreviado, pois *estado exterior cênico* aparece aqui apenas como *completo exterior*, desprovido de sujeito. Acreditamos que a expressão toda acompanharia a anterior e seria *sentimento completo exterior*. E finalmente, juntos eles criam *o papel* (*the part*, item E).

Por último, notamos que antes do lançamento dos livros de Stanislavski nos Estados Unidos – com exceção da autobiografia *Minha vida na arte*, publicada em 1924 – em 1934 (data da ida de Stella Adler a Paris) os americanos já tinham acesso às duas partes constitutivas do Sistema (*An Actor Prepares*, como vimos na introdução, foi lançado apenas em 1936), através deste gráfico.

3.2.3 Um gráfico possível da técnica Meisner

Como um exercício de compreensão e aproximação gostaríamos de propor um gráfico para a técnica Meisner - algo que, sabemos, ainda não foi feito – pois acreditamos que um gráfico terá a qualidade de sintetizar em uma imagem o caráter dos procedimentos da técnica proposta por ele.

Figura 27: *O movimento que a gota imprime na água*

Fonte: GGN. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/blog/antonio-ateu/ciencia-explicando-ondas-gravitacionais>. Acesso em: 18 dez. 2018

O gráfico proposto por nós é um gráfico excêntrico – isto é, cujo movimento vai do centro para as extremidades – e circular –, ao contrário do Sistema, no qual a dualidade é necessária para se chegar à unidade (o *estado geral cênico*).

Na técnica Meisner o elemento primordial, que nunca será perdido nesse movimento do centro às extremidades, é o *momento a momento* entre os atores, questão central do exercício da repetição. Todos os seus exercícios serão, como vimos no capítulo anterior, decorrência desse. Para o gráfico da sua técnica vamos propor algo como uma circunferência feita na água por uma gota. A noção de fluxo está no cerne da nossa ideia, do qual todos os outros exercícios virão, para expandi-lo.

As metáforas usadas por Meisner sempre se associam à água: ele fala do texto como *a canoa no rio da emoção*,[274] por exemplo, e diz também que *os atores são como* icebergs. Assim Esper explica essa segunda frase:

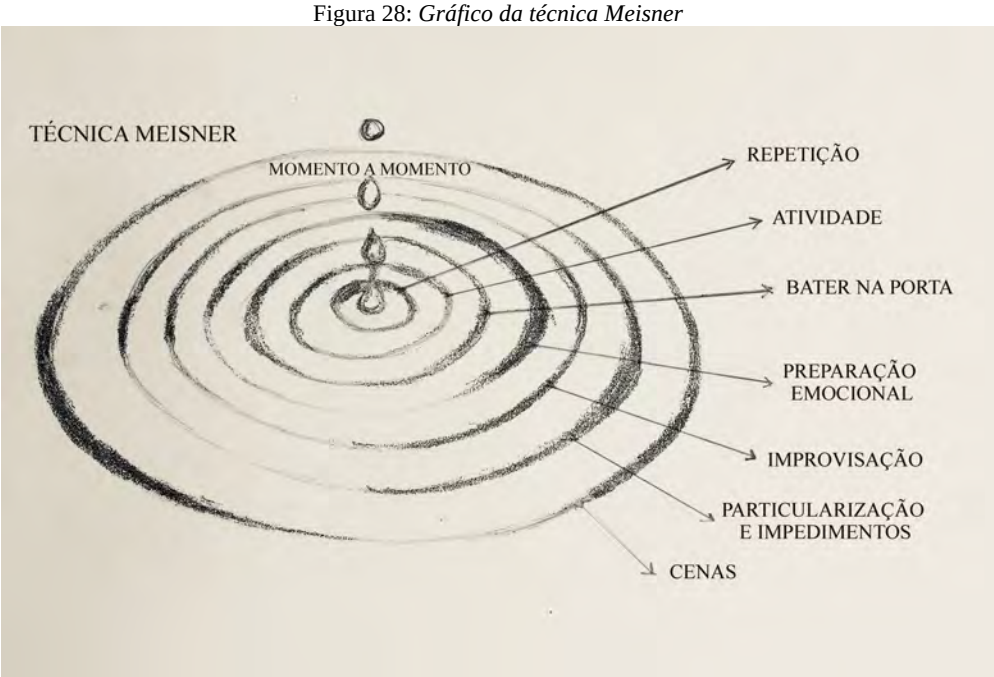
> Ele quis dizer que o que vemos sobre a superfície é apenas dez por cento de quem eles realmente são. O resto deles, os noventa por cento, o que é realmente interessante e instigante – o corpo massivo de sua personalidade – fica escondido debaixo d'água. E aquela parte – a parte escondida – é onde o talento deles está. [275]

Imaginemos então que esse fluxo contínuo das gotas são os dois atores no exercício do momento a momento – a primeira fase da técnica – e assim sucessivamente. É como se todas essas fases fossem as gotas, mas, conforme o momento a momento vai sendo moldado pelas circunstâncias, essas gotas ficam mais robustas e reverberam mais. Um gráfico possível da técnica seria assim:

---

[274] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 115
[275] ESPER; DI MARCO, *The actors art and craft*, op.cit., p. 100. Tradução nossa.

Figura 28: *Gráfico da técnica Meisner*



Fonte: Desenho original de Wilson Aguiar

Proponho essa imagem circular para a técnica porque, mesmo mantendo a ordem e de certa forma a dualidade do Sistema stanislavskiano, Meisner parece realmente alicerçar (para usar o verbo que ele mesmo emprega ao utilizar para a *realidade do fazer* a metáfora do edifício em construção)[276] sua técnica no primeiro exercício, lembrando que as premissas da repetição se mantêm mesmo quando ela desaparece e se torna improvisação, e depois, igualmente, no trabalho com as cenas. Mas ao mesmo tempo o termo "alicerçar" não faz jus à fluidez do momento a momento do primeiro exercício. Por isso propomos que o exercício da repetição seja visto como uma gota que fundamenta o "momento a momento" como eixo central da técnica – no qual os demais elementos serão colocados.

Essa metáfora da gota e sua reverberação também dá conta da questão do fluxo de tempo, central na técnica, no qual os momentos não devem ser retidos nem fixados. Ao propor que o eixo seja *o fluxo do tempo no momento presente*, ao longo de sua técnica Meisner apenas vai ancorando o ator na realidade do fazer (atividade) e na aceitação de

[276] "A fundação da atuação é a realidade do fazer." In: MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 16. Tradução nossa.

circunstâncias dadas (objetivos, justificativas, preparação emocional, particularização e impedimentos).

A preparação emocional, tal como as bolhas submersas da foto, não é feita para ser vista, mas para dar a dinâmica correta à cena.

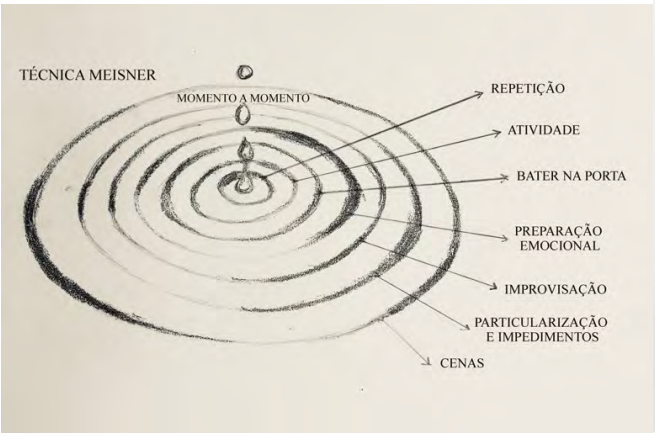
Figura 29: *Dependendo da intensidade e da sua qualidade, o gotejamento interfere, ainda que indiretamente, na qualidade e extensão da onda gerada*

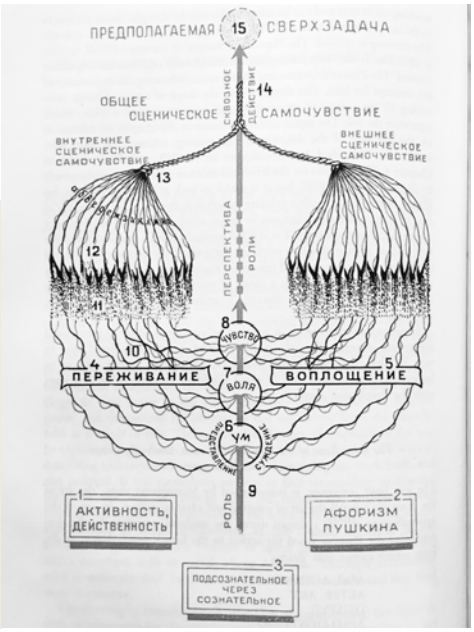
Fonte: 123RF. Disponível em: <https://www.123rf.com/stock-photo/water_drop_underwater.html?oriSearch=water+drop&sti=luzoh88eu8ossudzaw|>. Acesso em: 18 dez. 2018

Quando o ator está imbuído da preparação emocional correta, ela se espalha como uma combustão espontânea. Assim, se a preparação é, por exemplo, a indignação, ela vem trazendo também outros sentimentos aliados, como raiva, desprezo, ironia; mas esses sentimentos não serão fabricados, eles virão à tona de modo espontâneo, sem serem produzidos conscientemente pelo ator. Lembrando novamente que a preparação é feita apenas para o primeiro momento da cena e que ela mudará desde o primeiro momento, evoluindo para outras emoções ou até mesmo esvaziando-se.

Ao comparar os gráficos conseguimos ter uma *visão panorâmica* desses universos, e suas diferenças ficam ainda mais evidentes. A primeira coisa que chama atenção é a simplificação do primeiro, oposta à complexidade do segundo. O gráfico por nós proposto é horizontal, enquanto o do Sistema é vertical. O movimento da técnica, através da metáfora da água que pinga (momento a momento), é de decantação, de assentamento, ao passo que o movimento do Sistema é claramente ascendente, de ebulição.

Fig.30- *Aproximação visual dos dois gráficos*





Fonte: Desenho original de Wilson Aguiar e WHYMAN, op. cit, p. 40

Tabela 2- *Análise das diferenças dos dois desenhos*

Técnica Meisner	**Sistema**
Motor: *a conexão entre os atores no momento a momento aliada à realidade do fazer* Destino*: o ofício do ator*	Motor: *as linhas de aspirações dos motores da vida psíquica transportam as sementes da peça e do papel* Destino: *A vida do espírito humano/ vida do papel*
Simplificação **Horizontalidade** **Movimento de decantação** **Unidade sem síntese** **Subconsciente/Inconsciente** **Água** **Expansão**	**Complexidade** **Verticalidade** **Movimento de ebulição** **Dualidade com síntese** **Supraconsciente** **Ar** **Processamento**

O percurso das sementes do papel no Sistema será de processamento e ascensão, de transformação contínua, passando pela série de elementos analisados até chegar, *apenas no fim*, a uma síntese. Em Meisner, a unidade é *constante desde o início* e mantida até o final, e reside na relação com o outro. Postos lado a lado, fica evidente que os processos são de naturezas distintas.

O desejo de simplificação de Meisner é explicitado quando olhamos os dois desenhos, e dessa simplicidade advém sua acessibilidade, seu didatismo. Quanto mais o ator adentra na técnica, mais irá firmar as relações da realidade do fazer com o mundo imaginário. A água é uma boa metáfora no caso, pois comumente está associada ao subconsciente. Por sua vez a metáfora do ar, seja no pulmão respirando ou no órgão ressoando, remete ao supraconsciente, ao respirar, animar, dar vida a um papel. Podemos notar também que o eixo da técnica é o *permanecer no momento presente e em conexão com o outro*. Da técnica, em oposição ao *processo do papel, transformado em linha de ação transversal e finalmente, na supertarefa* de Stanislavski, que constitui a coluna vertebral do Sistema.

3.3 Princípios, elementos e procedimentos

3.3.1 O exercício da repetição e o princípio da comunhão em Stanislavski

É interessante notar que a palavra russa *"obshchenie"* foi traduzida para o português por Pontes de Paula Lima como "comunhão",[277] mas na tradução inglesa Jean Benedetti optou por *"communication"* (comunicação).[278] Carnicke explica:

> A palavra russa sugere comunhão: dividir, interagir, se relacionar, estar em contato. Embora "comunicação" implique normalmente o uso de palavras, Stanislavski também inclui o não-verbal. Influenciado pelo estudo da ioga, ele visualiza a comunicação como transmitir e receber raios de energia, como ondas de rádio psíquicas. Ele denomina essa troca "imanar" e "emanar" ("*vluchenie*" e "*izluchenie*"), da raiz "raio" ("*luch*").[279]

Essa energia é o que a ioga denomina *prana*.[280] Dois livros do americano William Atkinson, que usava o pseudônimo de Yogi Ramacharaka, influenciaram diretamente Stanislavski: *Hatha Yoga or the Yogi Philosophy of Physical Well Being* (1904) e *A Series of Lessons in Raja Yoga* (1906).[281] Stanislavski estudou ioga desde 1911 e foi, segundo Elena Vássina e Aimar Labaki, a primeira –pessoa na arte dramática ocidental a utilizar a sua prática.[282] Como exemplo, um exercício de prana desenvolvido por Sulerjítski no Primeiro Estúdio:

---

[277] STANISLAVSKI, *A preparação do ator*, op. cit., p. 233.
[278] STANISLAVSKI, *An Actor's Work*, op. cit, p. 240.
[279] CARNICKE, op. cit, p. 171. Tradução nossa.
[280] Mel Gordon diz que "Stanislavski e Sulerjítski acreditavam que raios invisíveis de prana podiam ser produzidos nas mãos, nas pontas dos dedos e nos olhos do ator. Vindos da alma dos atores, eles podiam ser sentidos pela plateia". In: GORDON, *The Stanislavsky Technique*: Russia, op. cit., pp. 69-70. Tradução nossa.
[281] Em português: *Hatha Ioga ou a filosofia yogi do bem estar corporal* (1904) e *Uma série de aulas de Raja Ioga*. Disponível em: <https://stanislavskiyoga.wordpress.com/>. Acesso em 08 dez.2018.
[282] VÁSSINA; LABAKI, op. cit., pp. 115-117.

> Estique as mãos e emita raios da ponta de seus dedos para apenas um receptor numa fila de alunos. Todos os estudantes devem estar sentados de costas para você. Embora todos estejam com as palmas nas costas para receber seus raios, apenas o receptor deve sentir seu prana.[283]

Queremos aqui propor uma aproximação entre o princípio da comunhão em Stanislavski e o procedimento do exercício da repetição. O exercício da repetição não é a mesma coisa que o trabalho com raios de prana, pois propõe essencialmente um *automatismo* e o esvaziamento de uma comunicação verbal articulada e direta. O ator não emite voluntariamente nada, como no exercício descrito. O repetir, citando Meisner, "é vazio, não existe humanidade, mas existe algo nele. Existe a conexão".[284] Quando o exercício da repetição é feito corretamente e o fluxo do momento a momento acontece, os atores parecem estar imanando e emanando, como se levados por uma onda para o mesmo lugar. Quando estão juntos nessa onda que os leva, os atores experimentam algo muito parecido com a definição de Stanislavski de comunhão, ou seja, como *encontro de sentimentos* e *fluxo de pensamentos e sentimentos*:

> É claro que durante a comunicação os processos de entrega e de recepção se alternam. Mas mesmo quando só eu estava falando e vocês me ouviam, eu já sentia as dúvidas que surgiam em vocês. Sua impaciência, assim como sua surpresa e inquietação, passavam para mim.
>
> Como então foi possível que eu percebesse essa impaciência e inquietação? Porque você não conseguia contê-las, porque mesmo naquela hora, imperceptivelmente, se alternavam em você os processos de percepção e de entrega. Logo, mesmo quando você estava em silêncio havia aquela corrente invisível da qual estamos falando. E finalmente ela se revelou: agora, na contestação que você acabou de fazer. Existe exemplo melhor de comunicação mútua ininterrupta?!
>
> Uma comunicação assim, mútua e além disso ininterrupta, é especialmente importante e necessária em cena, pois a obra do autor e a atuação dos atores se

---

[283] GORDON, *The Stanislavsky Technique*: Russia, op. cit., p. 70. Tradução nossa.
[284] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 22. Tradução nossa.

> compõem quase exclusivamente de diálogos, que são a comunicação mútua de duas ou muitas pessoas, os personagens da peça.
>
> Infelizmente, no teatro tal comunicação ininterrupta é rara. A maioria dos atores, se a usa, é apenas enquanto diz as palavras do papel, mas assim que surge o silêncio e a réplica do outro personagem, não ouve nem percebe mais os pensamentos do parceiro, simplesmente para de atuar até a réplica seguinte. Esse comportamento aniquila o caráter ininterrupto da comunicação mútua, que exige a entrega e a percepção de sentimentos não apenas quando as palavras são ditas ou quando se escuta uma resposta, mas também durante o silêncio, quando não raro os olhos continuam a conversar.[285]

A crítica de Stanislavski da falta de fluxo entre os atores é claríssima – o intercâmbio constante depende do vaivém dos sentimentos, e acreditamos ser esse exatamente o princípio de que Meisner partiu para criar seu primeiro exercício.

Nesse outro trecho dos seus escritos as palavras de Stanislavski parecem explicar o próprio exercício da repetição meisneriano, ao esmiuçar a importância de se alimentar do que vem do outro:

> Além de ouvir, quero que você, agora, procure absorver do seu parceiro alguma coisa de vital. Além da discussão consciente, explícita, e da troca intelectual de

[285]Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "Понятно, что во время общения процессы отдачи и восприятия чередуются между собой. Но и тогда, когда я говорил один, а вы меня слушали, я уже чувствовал сомнения, которые закрадывались в вашу душу. Мне передавались и ваше нетерпение, и ваше удивление, и ваше волнение.
Почему же я их воспринял тогда — эти ваши нетерпение и волнение? Потому что вы не могли их удержать в себе, потому что и тогда в вас незаметно чередовались процессы восприятия и отдачи. Значит, и тогда, когда вы молчали, был тот встречный ток, о котором идет речь. Но он наконец вырвался наружу — сейчас, при вашем последнем возражении. Это ли не пример непрерывного взаимного общения?!
На сцене особенно важно и нужно именно такое взаимное и притом непрерывное общение, так как произведение автора, игра артистов состоят почти исключительно из диалогов, которые являются взаимным общением двух или многих людей — действующих лиц пьесы.
К сожалению, такое непрерывное взаимное общение редко встречается в театре. Большинство актеров если и пользуется им, то только в то время, пока сами говорят слова своей роли, но лишь наступает молчание и реплика другого лица, они не слушают и не воспринимают мыслей партнера, а перестают играть до следующей своей очередной реплики. Такая актерская манера уничтожает непрерывность взаимного общения, которое требует отдачи и восприятия чувств не только при произнесении слов или слушании ответа, но и при молчании, во время которого нередко продолжается разговор глаз." In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii*, vol. 2, op. cit., pp. 326-327.

> ideias, será que pode sentir um intercâmbio de correntes paralelas, algo que você puxa para dentro com os olhos e expele outra vez por eles? É como um rio subterrâneo, que corre continuamente sob a superfície tanto das palavras quanto das pausas, formando um elo invisível entre o sujeito e o objeto.[286]

No texto acima podemos observar a recorrência nos dois autores do uso de determinadas imagens metafóricas. Para Stanislavski a comunhão é o rio subterrâneo que, ao correr, forma o elo invisível entre os atores. Para Meisner, o *momento a momento* e o *tudo que você faz vem do outro* geram a conexão. As similaridades entre conexão meisneriana e o elo invisível desejado por Stanislavski são evidentes, apesar do ponto de partida distinto. Sabemos que foi no final da década de 50, início da década de 60, no período em que esteve em Los Angeles, que Meisner desenvolveu o exercício da repetição, ou seja, depois da publicação da edição americana dos livros de Stanislavski. Tudo indica que Meisner teve acesso a esses escritos antes de desenvolver o exercício.

3.3.2 O exercício da atividade e os conceitos stanislavskianos de círculo de atenção e ação

Passemos agora a tratar do segundo exercício, o exercício da atividade. Nele a repetição tem um novo desafio, ancor ado na realidade do fazer, ou seja: na feitura de algo concreto em cena, que tem (na maioria das vezes) uma *razão* palpável. O desafio é manter o momento a momento, mas agora realizando uma atividade. Aqui, como vimos anteriormente em Rapoport, se instaura a questão do *círculo de atenção* stanislavskiano.

O conceito de realidade do fazer parece ter raízes stanislavskianas, mas onde exatamente estariam essas raízes? O fazer deve ser concreto para ser mais bem entendido pelo aluno. Percebam que Meisner nunca diz: “Acredite nessa situação, depois faça isso”.

---

[286] STANISLAVSKI, *A preparação do ator*, op. cit., pp. 255-256.

Ele diz: “Faça isso acreditando”. Assim, o fazer não vem subjugado ao acreditar – o fazer e o acreditar partem de um mesmo lugar.

Stanislavski define círculo de atenção como a capacidade de concentrar-se em uma determinada atividade, em determinado lugar. Tomamos esse princípio stanislavskiano aqui, isolando-o de seu contexto no Sistema, para a tentativa de uma aproximação possível. Sobre este princípio, Stanislavski sublinha o esforço necessário para o ator fixar sua atenção:

> Espero que agora vocês tenham compreendido que o ator precisa de um objeto de atenção, mas não na plateia, e sim no palco, e quanto mais instigante for esse objeto, mais forte será o poder dele sobre a atenção do ator.
> Na vida do ser humano não há um único minuto em que sua atenção não esteja atraída por algum objeto.
> E quanto mais atraente for esse objeto, mais forte será o seu poder sobre a atenção do ator. Para distraí-lo da plateia é preciso usar o estratagema de trazer um objeto interessante para ali, para o palco. Sabem como uma mãe distrai a criança com um brinquedo? Do mesmo modo o ator deve saber colocar para si mesmo brinquedos que desviem sua atenção da plateia.
> – Mas – pensei – para que fazer um esforço de levar objetos, se eles já estão presentes em grande número no palco?
> Se eu sou um *sujeito*, tudo o que estiver fora de mim são *objetos*. Há um mundo inteiro fora de mim... Tantos objetos! Para que então criá-los?!
> Tortsóv respondeu que assim acontece na vida. Nela, de fato, os objetos surgem e chamam nossa atenção espontaneamente, de forma natural. Nela sabemos muito bem *para quem* e *como* devemos olhar a cada momento da nossa existência. [287]

[287] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho “— Теперь, надеюсь, вы поняли, — резюмировал Торцов, — что артисту нужен объект внимания, но только не в зрительном зале, а на сцене, и чем увлекательнее такой объект, тем сильнее его власть над вниманием артиста.
Нет ни одной минуты в жизни человека, чтобы внимание его не было привлечено каким-либо объектом.
При этом, чем объект увлекательнее, тем сильнее его власть над вниманием артиста. Чтобы отвлечь его от зрительного зала, надо искусно подсунуть интересный объект здесь, на сцене. Знаете, как мать отвлекает внимание ребенка игрушкой. Вот и артисту нужно уметь подсовывать себе такие отвлекающие от зрительного зала игрушки.

Stanislavski usa a diferença entre lidar com um objeto na vida e no palco como argumento e continua, dizendo que desse contato do ator com o objeto tende a se intensificar, quando iniciado:

> A atenção em relação a um certo objeto provoca a necessidade natural de fazer alguma coisa com ele. E a ação, por sua vez, concentra ainda mais a atenção sobre ele. Assim, a atenção se funde à ação e se entrelaça com ela, criando uma forte ligação com o objeto.[288]

Stanislavski passa do princípio do ponto de atenção ao do círculo de atenção, no qual esses pontos determinam "um setor inteiro, de grande ou pequena dimensão",[289] que relaciona à solidão pública: "Você está em público porque todos nós estamos aqui. É solidão porque você está separado de nós pelo pequeno círculo de atenção".[290] Derivados desses princípios são os exercícios de *atenção dividida* de Sulerjítski no Primeiro Estúdio:

> - Mergulhe completamente na leitura de um livro. Concentre-se no significado deste e no seu entendimento. Enquanto isso, outros atores tentam conseguir sua atenção contando histórias, cantando, gracejando... continue a ler até que consiga não mais notá-los.
> - Resolva a operação 182 x 24 enquanto outros lhe fazem perguntas.[291]

— Однако, — думал я, — зачем же насильно подсовывать, себе объекты, которых и без того много на сцене?
Если я — *субъект*, то все, что вне меня, — *объекты*. А вне меня целый мир… Сколько всяких объектов! Зачем же их создавать?
Но на это Торцов возразил, что так бывает в жизни. Там, действительно, объекты возникают и привлекают наше внимание сами собой, естественно. Там мы отлично знаем, *на кого* и *как* надо смотреть в каждую минуту нашего существования." In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii*, vol. 2, op. cit., pp. 149-150.

[288] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "— Внимание к объекту вызывает естественную потребность что-то сделать с ним. Действие же еще более сосредоточивает внимание на объекте. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создаст крепкую связь с объектом". In: Ibidem, p.151.

[289] STANISLAVSKI, *A preparação do ator*, op. cit., p. 116.

[290] Ibidem, p. 117.

[291] GORDON, *The Stanislavsky Technique*: Russia, op. cit., p. 62. Tradução nossa.

Meisner vai aliar, no procedimento da atividade, a realidade do fazer à repetição, produzindo um exercício de duplo círculo de atenção: num círculo pequeno, o fazer relacionado ao objeto e ao seu propósito; num círculo maior, o exercício concomitante da repetição. Essa concentração em diversos círculos de atenção é não só possível como desejável para Stanislavski, que compara o trabalho do ator ao do malabarista de circo, dizendo: "Você não se considera capaz para tal trabalho, ao passo que, num circo, um malabarista montado num cavalo no circo resolve uma tarefa muito mais complicada e ainda por cima correndo risco de vida. [...] Ele consegue fazer tudo isso porque *a atenção* do ser humano *tem múltiplos níveis*, e um nível não atrapalha o outro."[292]

O exercício da atividade meisneriano alia a questão dos círculos de atenção a duas questões centrais do Sistema de Stanislavski: a questão da ação e a da imaginação. Vejamos em primeiro lugar a questão da ação.

Stanislavski começa a explicar *ação* pontuando que "Não importa o que aconteça no palco, isso deve ser feito com algum propósito. Ficar sentado também deve ser para alguma coisa, e não simplesmente para ficar se mostrando aos espectadores. Mas isso não é fácil, e temos que aprender a fazê-lo.".[293]

É importante notar que é a *determinação do propósito* que abre caminho para que a *natureza da ação* se manifeste. Sem a concretude da escolha específica é impossível que a ação se instaure, pois ela navegará em generalidades. O que é cênico e pode vingar no palco é o que tem *determinação e especificidade de propósito*, caso contrário o sentar do exemplo dado ficará desprovido de qualquer interesse, portanto o que tem *determinação e especificidade* é o que ele chama de ação. Diz ele:

> – Como vocês acham, – nos perguntou Tortsóv – é possível se sentar numa cadeira e, do nada, ficar com ciúme, preocupado ou triste? É possível se impor uma "ação

---

[292] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "Вот вы считаете себя бессильным для такой работы, а жонглер-наездник из цирка отлично справляется с еще более трудной задачей, рискуя при этом своей жизнью. [...] Все это жонглер может делать потому, что у человека — *многоплоскостное внимание*, и каждая плоскость не мешает другой." In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii*, vol. 2, op. cit., pp. 174-175.

[293] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь. Сидеть там тоже нужно для чего-нибудь, а не просто так, — чтоб показываться зрителям. Но это не легко, и приходится этому учиться." Ibidem, p. 87.

> criativa" dessas? Vocês acabaram de tentar, mas não conseguiram nada, o sentimento não despertou e por isso vocês tiveram que imitá-lo, mostrando com o rosto uma vivência inexistente. Não se pode espremer o sentimento, não se pode ter ciúme por ter ciúme, amar por amar, sofrer por sofrer. Não se pode forçar os sentimentos, pois isso resulta numa representação forçada da pior espécie. Por isso, ao escolherem uma ação deixem o sentimento em paz. Ele surgirá por si mesmo, como decorrência de algo anterior que provocou ciúme, amor ou sofrimento. Então pensem com todo o afinco nesse algo que é anterior, criando-o ao redor de vocês. E não se preocupem com o resultado.[294]

Stanislavski vê a ação como um desafio ao qual o ator deve responder, desafio esse que se liga à suposição ("se" mágico). Ele propõe exercícios de ação que, provavelmente, são a fonte direta para o exercício da atividade de Meisner:

> Hoje fizemos uma série de exercícios que consistiam em nos propormos problemas de ação, como escrever uma carta, arrumar um quarto, procurar um objeto perdido. Enquadramo-los em toda espécie de suposições emocionantes, com o objetivo de executá-los dentro das circunstâncias que havíamos criado.[295]

Esta descrição desses exercícios da parte final da vida de Stanislavski vale como outro exemplo:

> Vá para o palco e sente numa cadeira. Depois de alguns minutos, seu professor vai lhe dar as seguintes tarefas: 1. Calcular a distância do arco do proscênio. 2. Resolver

---

[294] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "— Как по-вашему, — спросил Торцов, — можно сесть на стул и захотеть ни с того ни с сего ревновать, волноваться или грустить? Можно ли заказывать себе такое «творческое действие»? Сейчас вы попробовали это сделать, но у вас ничего не вышло, чувство не ожило, и потому пришлось его наигрывать, показывать на своем лице несуществующее переживание. Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием.
Поэтому при выборе действия оставьте чувство в покое. Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результате же не заботьтесь." In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii*, vol. 2, op. cit., p.92.

[295] STANISLAVSKI, *A preparação do ator*, op. cit., p. 82.

> uma questão matemática. 3. Lembrar de uma história de jornal ou 4. Soletrar as palavras num poema. 5. Deixe o recinto, para que ele possa esconder algo que você lhe deu. Quando retornar, procure o objeto, mas lembre-se que você deve atuar a ação como uma tragédia. Escreva uma carta de amor ou uma carta de condolências para um amigo próximo da família; agora escreva a mesma carta como se fosse um/a aristocrata do século XIX.[296]

Um dos exercícios que Stanislavski propõe para os atores, pedindo-lhes que realizem ações específicas escolhidas por eles mesmos, tem o mérito de provar que a *ação* só ocorre através da vontade íntima do ator. Não basta *saber* o que deve ser feito ou *fingir* que fazendo, pois a ação deve ser apropriada, e não é o diretor nem a situação da peça que o levará a isso. Quando ocorre um desânimo generalizado na sala, Stanislavski/Torstov reage:

> – Que vergonha! – nos exortava Tortsóv. – Que atores são vocês se não conseguem despertar a própria imaginação! Me tragam umas dez crianças, eu vou dizer a elas que este é o seu novo apartamento e vocês vão se surpreender com a imaginação delas. Será um jogo sem fim. Sejam, então, como crianças! [...]
> Bem, se vocês "não têm vontade", não temos mais sobre o que falar – respondeu Tortsóv. – Mas nesse caso surge a pergunta: vocês realmente são atores? [297]

E ele continua: "Não é de mim que isso depende, mas de vocês."[298] O dar-se conta da *responsabilidade* da ação é um ponto nevrálgico para a entrada no Sistema, e Meisner soube ecoar esse fundamento em seu exercício da atividade.

---

[296] GORDON, op. cit., pp. 215-216. Tradução nossa.
[297] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "— Как же вам не стыдно! — усовещевал он нас, — Какие же вы после этого актеры, если не можете расшевелить своего воображения! Давайте мне сюда десяток детей, я скажу им, что это их новая квартира, и вы удивитесь их воображению. Они затеют такую игру, которая никогда не кончится. Будьте же, как дети!
[...]— Ну, конечно, раз что «не хочется», тогда и говорить не о чем, — ответил Торцов. — Но если это так, то напрашивается вопрос: артисты ли вы?" In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii*, vol. 2, op. cit., p. 96.
[298] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "Это не от меня, а от вас зависит, — сказал Торцов." Ibidem.

Como podemos notar, as premissas da atividade e da ação stanislavskiana são similares, e de todos os seus elementos o único acrescentado por Meisner é a urgência, que funciona, conforme vimos, como uma panela de pressão, potencializando as qualidades e questões relacionadas à ação.

É digno de nota que a ação/atividade em Meisner está sempre associada ao mundo imaginário, mas só acontece quando o ator tem uma postura ativa em relação a ela. Se a imaginação não se relaciona com as questões íntimas do ator, ela não será suficiente. A objetividade dos fatos somente será criativa se for encontrado um gancho que estimule o ator criativamente.

Como disse Stanislavski, a ação acontece apenas quando tem magnetismo e, como um ímã, atrai para si a vontade criadora do artista. Para isso a chave está, invariavelmente, na imaginação, como fica claro neste trecho: " *No teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e possível na realidade*.[...] Para o ator, o "e se" é uma espécie de alavanca que nos transporta da realidade para aquele mundo único, somente no qual se realiza a criação."[299]

O exercício da atividade reflete simultaneamente, portanto, os princípios stanislavskianos de círculo de atenção e ação. Ação que, por sua vez, estará sempre relacionada ao princípio da imaginação.

3.3.3. O bater na porta: circunstâncias propostas, imaginação e tarefas

Vamos inicialmente tentar entender melhor como a imaginação se relaciona com a aceitação das circunstâncias, para depois nos debruçarmos sobre a questão da tarefa stanislavskiana e obsevar como ela se articula no procedimento de Meisner.

---

[299] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности. In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii*, vol. 2, op. cit., p. 98. [...] Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество." Ibidem, p. 99.

Como vimos no segundo capítulo, Meisner introduz o "bater na porta" no exercício da atividade para trabalhar a aceitação de circunstâncias (*razões*, em sua terminologia) agora também pelo ator que entra na sala. O perigo constante que ronda o ator aprendiz, como vimos no item anterior, é ver com distanciamento as circunstâncias propostas, ao invés de ser estimulado por elas. Como alçar o vôo da imaginação? Stanislavski assim explica a relação entre a imaginação e aceitação das circunstâncias:

> Toda ficção da imaginação deve ser fundamentada com precisão e firmemente estabelecida. As perguntas que nos colocamos para despertar a imaginação – *quem, quando, onde, por que, para que, como* – nos ajudam a criar um quadro cada vez mais definido da vida ilusória. [...] Porém, quando se cria uma ficção imaginária com a ajuda do intelecto, muitas vezes as imagens que surgem na nossa mente são pálidas. E isso é insuficiente para a criação cênica, que exige que, a partir da ficção, a vida orgânica do ser humano-ator entre em ebulição, que toda sua natureza se entregue ao papel, não só psiquicamente, como também fisicamente. Como proceder, então? Coloquem para si mesmos a pergunta que vocês já conhecem muito bem: "O que eu faria se a ficção criada por mim se tornasse realidade?" Vocês já sabem pela própria experiência que, devido à faculdade da nossa natureza artística, vocês terão vontade de responder a essa pergunta com uma ação. E esta é um bom estímulo para a imaginação. Não importa se por enquanto essa ação não for realizada, se permanecer ainda como um impulso não resolvido. O importante é que esse impulso foi provocado e é sentido por vocês não só psiquicamente, mas também fisicamente. Essa sensação reforça a ficção.
>
> É importante tomar consciência de que um devaneio incorpóreo, privado de matéria sólida, tem a capacidade de provocar, por reflexo, ações autênticas da nossa carne e matéria, ou seja, do nosso corpo. Essa capacidade desempenha um importante papel na nossa psicotécnica. [300]

---

[300] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "— Всякий вымысел воображения должен быть точно обоснован и крепко установлен. Вопросы: *кто*, *когда*, *где*, *почему*, *для чего*, *как*, которые мы ставим себе, чтоб расшевелить воображение, помогают нам создавать все более и более определенную картину самой, призрачной жизни. [...]
Однако, когда подходят к созданию вымысла при помощи рассудка, очень часто, в ответ на вопросы, в нашем сознании возникают бледные представления мысленно создаваемой жизни. Но этого недостаточно для сценического творчества, которое требует, чтоб в человеке-артисте забурлила, в связи с вымыслом, его органическая жизнь, чтоб вся его природа отдалась роли — не

Maria Knebel afirma que o termo "circunstâncias propostas" vem da frase de Pushkin já citada anteriormente como uma das baleias/bases do Sistema: "A sinceridade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias propostas é o que exige nossa razão de dramaturgo".[301] Para Stanislavski as circunstâncias propostas pelo texto criam o *fundamento da suposição*:

> As circunstâncias propostas, assim como o "se", são suposições, uma invenção da imaginação. Ambos têm a mesma origem: as circunstâncias propostas são iguais a "se", enquanto o "se" é o mesmo que as circunstâncias propostas. Um é suposição ("se") e o outro lhe é suplementar (as circunstâncias propostas). O "se" sempre começa a criação e as circunstâncias propostas a desenvolvem. Um não pode existir sem o outro. Mas as suas funções são um pouco diferentes: o "se" dá um impulso à imaginação adormecida, enquanto as circunstâncias propostas criam o fundamento para o próprio "se". [302]

Parece paradoxal uma suposição ter *fundamento*, mas é justamente esse degrau invisível, a *suposição*, que será a mola propulsora da imaginação. É o fundamento dado pelo dramaturgo através do texto dramático, a *porta de entrada aberta por ele* a um mundo imaginado. Como é possível – podemos perguntar – fundamentar uma suposição? Sendo apenas uma suposição, não tem fundamento científico. Como disse Stanislavski, ela carece de substância e corpo. Como algo assim pode ser capaz de afetar nossa natureza física, como ele afirma?

только психически, но и физически. Как же быть? Поставьте новый, хорошо известный вам теперь вопрос: «Что бы я стал делать, если б созданный мною вымысел стал действительностью?» Вы уже знаете по опыту, что благодаря свойству нашей артистической природы на этот вопрос вас потянет ответить действием. Последнее является хорошим возбудителем, подталкивающим воображение. Пусть это действие пока даже не реализуется, а остается до поры до времени неразрешенным позывом. Важно, что этот позыв вызван и ощущается нами не только психически, но и физически. Это ощущение закрепляет вымысел.
Важно сознать, что бестелесное, лишенное плотной материи мечтание обладает способностью рефлекторно вызывать подлинные действия нашей плоти и материи — тела. Эта способность играет большую роль в нашей психотехнике." In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii*, vol. 2, op. cit., pp. 141-142.

[301] KNEBEL, M. *El último Stanislavski*. Madri: Fundamentos, 2013, p. 27. Tradução nossa.

[302] VÁSSINA; LABAKI, op. cit., pp. 295-296.

É nesse exato momento, de pisar nesse degrau invisível, que muitos alunos, em minha experiência como pedagoga, oscilam, duvidam, se abstêm. A porta do mundo imaginário nunca está num lugar já definido. Como sair desse beco sem saída confiando cegamente numa suposição?

Stanislavski tem a resposta para essa questão ao argumentar que a força da suposição está em sua franqueza. Ele usa o seguinte exemplo: "Imaginem que neste apartamento, para onde Maria acabou de se mudar e está abrindo as portas para os convidados, antes vivia um homem que ficou louco, violento e foi levado para um hospício... Mas e se de repente ele fugiu de lá e está agora atrás dessa porta, o que vocês fariam?"[303] Discorrendo sobre o exercício, ele argumenta:

> O segredo da força de influência do "se" consiste também no fato de que ele não diz nada sobre um acontecimento real, sobre o que existe, apenas sobre aquilo que poderia ser... "E se..." Essa palavra não afirma nada. Ela apenas pressupõe, traz uma questão que o ator tenta resolver. É por isso que o deslocamento interior e a solução são conseguidos sem violência e sem fraude. De fato: eu não afirmei que havia um louco atrás da porta. Eu não menti, pelo contrário, ao dizer "e se" confessei abertamente que estava levantando uma mera suposição e que atrás da porta não havia ninguém. Eu queria apenas que vocês respondessem sinceramente como agiriam se a ficção sobre o louco se tornasse realidade. Tampouco propus que vocês começassem a delirar ou lhes impus meus sentimentos; simplesmente deixei que cada um vivenciasse em total liberdade o que "se vivenciava" naturalmente. Por outro lado, vocês tampouco se forçaram a considerar reais, e não meras suposições, as minhas ficções sobre o louco. Eu não os obriguei a acreditar na veracidade desse acontecimento inventado; foram vocês que, de bom grado, reconheceram a possibilidade de algo assim existir na realidade.[304]

---

[303] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "Но представьте себе, что в этой квартире, в которой празднуется сегодня новоселье Малолетковой, жил прежде какой-то человек, впавший в буйное сумасшествие. Его увезли в психиатрическую лечебницу… Если бы оказалось, что он убежал оттуда и теперь стоит за дверью, что бы вы сделали?" In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii*, vol. 2, op. cit., pp. 96-97.

[304] Tradução direta do russo de Marina Tenório do trecho "Секрет силы воздействия «если бы» еще и в том, что оно не говорит о реальном факте, о том, что есть, а только о том, что могло бы быть… «если бы»… Это слово ничего не утверждает. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актер и старается ответить. Поэтому-то сдвиг и решение достигаются без насилия и без обмана. В самом деле: я не уверял вас, что за дверью стоял сумасшедший. Я не лгал,

Meisner desenvolve a técnica adentrando aos poucos no "se", deixando que o aluno escolha em qual circunstância ele consegue acreditar. Com a prática do *bater na porta* o aluno vai aos poucos entendendo onde está o lugar do "se" e das circunstâncias nesse trabalho. Aqui o princípio norteador do exercício é o *senso da verdade* (tradução do termo inglês "*sense of truth"*), ou, para usar o termo de Stanislavski, o *sentido da verdade*. Diz Stanislavski: "Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade".[305] Ele explica que o sentido da verdade também é definido pelo seu oposto, o senso do que não é verdadeiro:

> O sentido da verdade inclui em si, também, um senso do que não é verdadeiro. Vocês devem ter ambos. Entretanto, em proporções variadas. [...] Há atores que, como você, se impõem uma obediência tão severa à verdade que, muitas vezes, sem o saberem, levam essa atitude a tais extremos que chegam a constituir falsidade. Você não deve exagerar sua preferência pela verdade e sua aversão pelas mentiras, porque isso o leva a exagerar sua atuação da verdade, apenas pela verdade, e isto, por si só, já é a pior das mentiras. Procure, portanto, ser frio e imparcial. Precisamos da verdade no teatro até o ponto em que podemos acreditar nela.[306]

Quando o aluno começa a entender que só ativamente ele pode penetrar em seu mundo imaginário, e com isso seu senso de verdade é ativado, o exercício começa a estimulá-lo, e então ele está no caminho certo.

Vou me deter, por agora, no procedimento da tarefa (*zadatcha)*. Elena Vássina e Aimar Labaki afirmam: " 'tarefa' sugere *um processo que deve ser percorrido* em todas

---

а, напротив, самым словом «если бы» откровенно признавался, что мною внесено лишь предположение и что в действительности за дверью никого нет. Мне хотелось только, чтобы вы ответили по совести, как бы вы поступили, если бы вымысел о сумасшедшем стал действительностью. Я не предлагал вам также галлюцинировать и не навязывал своих чувств, а предоставил всем полную свободу переживать то, что каждым из вас естественно, само собой «переживалось». И вы, со своей стороны, не насиловали и не заставляли себя принимать мои вымыслы с сумасшедшим за реальную действительность, но лишь за предположение. Я не заставлял вас верить в подлинность выдуманного происшествия с сумасшедшем, вы сами добровольно признали возможность существования такого же факта в жизни." In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii*, vol. 2, op. cit., pp.101-102.

[305] STANISLAVSKI, *A preparação do ator*, op. cit., p. 169.

[306] Ibidem, p. 170.

suas etapas".[307] Stanislavski define tarefa a partir das unidades (trechos) do texto dramático:

> Em cada trecho há uma tarefa criadora. A tarefa nasce organicamente de seu trecho ou, ao contrário, o cria. [...] A criação cênica consiste em propor-se grandes tarefas e uma ação autêntica, criadora, orientada em direção a um fim, para realizá-las. [...] No palco, aprendam e habituem-se a não forçar o resultado, mas a realizar as tarefas por meio da ação, de um modo autêntico e coerente, durante todo o tempo em que estejam em cena. É preciso amar suas tarefas e saber descobrir suas ações correspondentes.[308]

Para entender a diferença que Stanislavski faz entre tarefa e ação, podemos nos lembrar da frase: "*Cada tarefa deve trazer dentro de si a semente da ação*".[309] No exemplo do louco atrás da porta, que vimos anteriormente, a tarefa seria impedir a sua entrada, e as ações correspondentes seriam obstruir a porta com um móvel, procurar a chave para trancá-la, etc. É importante lembrar que a tarefa só passa a ser criadora a partir do momento em que ocorre o envolvimento do ator com ela. Stanislavski assim distingue as tarefas que o ator deve escolher:

> 1. Antes de tudo, tarefas que estão do lado de cá da ribalta, e não do lado dos espectadores. Dito de outra forma: tarefas relacionadas à peça e dirigidas aos parceiros, aos intérpretes de outros papéis, e não à plateia que assiste a peça.
> 2. Tarefas do próprio ser humano-ator, análogas às tarefas do papel.
> 3. Tarefas criativas e artísticas, ou seja, aquelas que contribuem para a realização do principal objetivo da arte: a criação da "vida humana do espírito do papel" e sua transmissão de forma artística.
> 4. Tarefas autênticas, vivas, que mobilizam, que são humanas e que movem o papel para a frente, e não as de ator, de convenção, mortas, que não têm relação com a pessoa representada e que são introduzidas apenas para entreter a plateia.
> 5. Tarefas em que o próprio ator, seus parceiros e o espectador podem acreditar.

---

[307] VÁSSINA; LABAKI, op. cit., p. 304. Grifo nosso.
[308] Ibidem, p. 305.
[309] Aqui, substituimos a palavra *objetivo* na tradução de Pontes de Paula Lima por *tarefa*. In: STANISLAVSKI, *A preparação do ator*, op. cit., p. 161.

6. Tarefas instigantes, que tocam e podem provocar um processo de vivência real.

7. Tarefas precisas, isto é, que são típicas para o papel representado; relacionadas à essência da obra dramática não de forma aproximada, mas absolutamente concreta.

8. Tarefas com conteúdo, que correspondem à essência interior do papel, e não as rasas, que correm na superfície da peça.

[...] Por mais correta que seja uma tarefa, sua característica principal e mais importante consiste no "fascínio", na atração que ela exerce sobre o ator. É preciso que a tarefa chame o ator, que ele queira realizá-la. Uma tarefa assim, feito um imã, atrai a força de vontade criadora do ator.

Tarefas que têm todas essas características necessárias nós chamamos de tarefas criativas. Além disso, é importante que as tarefas estejam à altura das forças do ator, que sejam acessíveis, realizáveis. Caso contrário, elas irão violentar a natureza do ator. [...] Por enquanto eu os aconselho a nunca definir o nome de uma tarefa por um substantivo. Deixem para usá-lo na nomeação de um trecho. *As tarefas cênicas, por sua vez, devem necessariamente ser definidas por um verbo.*[310]

---

[310]Tradução direta do russo de Marina Tenório dos trechos "1. Прежде всего задачи по нашу, актерскую сторону рампы, а не по ту ее сторону, где зрители. Иначе говоря, задачи, относящиеся к пьесе, направленные к партнерам, исполнителям других ролей, а не к смотрящим зрителям партера.
2. Задачи самого артиста-человека, аналогичные с задачами роли.
3. Творческие и художественные задачи, то есть те, которые способствуют выполнению основной цели искусства: созданию «жизни человеческого духа роли» и ее художественной передачи.
4. Подлинные, живые, активные, человеческие задачи, двигающие роль вперед, а не актерские, условные, мертвые, не имеющие отношения к изображаемому лицу, а вводимые ради забавы зрителей.
5. Задачи, которым могут поверить сам артист, партнеры и смотрящий зритель.
6. Увлекательные, волнующие задачи, которые способны возбудить процесс подлинного переживания.
7. Меткие задачи, то есть типичные для исполняемой роли; не приблизительно, а совершенно определенно связанные с самой сутью драматического произведения.
8. Содержательные задачи, отвечающие внутренней сути роли, а не мелкие, идущие по поверхности пьесы. In: STANISLAVSKI, *Sobraniie Sochinenii,* vol. 2, op. cit., p. 215.
[...]Как бы ни была верна задача, но самое главное и важное ее свойство заключается в «манкости», в привлекательности для самого артиста. Надо, чтоб задача нравилась и влекла к себе, чтоб артисту хотелось ее выполнить. Такая задача обладает притягательной силой, она, как магнит, притягивает к себе творческую волю артиста.
Задачи, обладающие всеми этими, необходимыми для артиста свойствами, мы называем творческими задачами. Кроме того, важно, чтобы задачи были посильны, доступны, выполнимы. В противном случае они будут насиловать природу артиста. In: Ibidem, p. 216. [...]
Пока же посоветую вам никогда не определять наименование задачи именем существительным. Приберегите его для наименования куска, *сценические же задачи надо непременно определять глаголом*." In: Ibidem, p.219.

Podemos entender, após analisar os termos “ação” e “tarefa”, que inicialmente Meisner trabalha as ações, que depois vão se tornando tarefas, mas sem o contexto do texto dramático. São situações imaginadas pelo ator e/ou o professor naquele momento, mas que já têm um contexto em que uma tarefa pode ser definida.

A bússola norteadora do exercício do bater na porta, o *senso da verdade*, é o instrumento que o ator vai aprendendo a utilizar para ancorar suas ações (o bater na porta com uma *razão* simples) e suas tarefas (o bater na porta com uma *circunstância emocional*). Voltemos às palavras de Stanislavski: “A imaginação, carecendo de substância ou corpo, é capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir”. Minha experiência como pedagoga mostra que para o ator aprendiz tal *falta de substância da imaginação* parece muitas vezes impossibilitar a ação, e é comum ver os alunos em sala de aula se debatendo com a sua própria incapacidade de acreditar. É este o divisor de águas, e também o coração do exercício: o entendimento pelo ator de que na sua vontade reside a porta de entrada para o mundo imaginário e de que esse mundo é apenas seu. Só então ele entrará no caminho certo para as *ações* e as *tarefas*, que são ativas por sua própria natureza.

3.3.4 O trabalho de preparação emocional em Meisner e a memória das emoções: algumas relações

A questão do acesso do ator às emoções foi essencial para Stanislavski, que desde cedo entendeu que a emoção não é manipulável: quanto mais a buscamos, mais ela nos escapa. Em maio de 1908 ele utilizou pela primeira vez, como afirma Jean Benedetti, a expressão *“memória da emoção”*, em carta a Vera Kotliarevskaia:

> Estou na busca de novos princípios. Esses princípios podem transformar toda a psicologia do processo criativo do ator. Faço experiências diárias comigo mesmo e com outros, e cheguei a resultados interessantes. O que mais me fascina é o ritmo

> dos sentimentos, o desenvolvimento da memória da emoção e a psico-fisiologia do processo criativo.[311]

Para explicar o que entende por memória da emoção, Stanislavski cita Théodule Ribot:[312]

> "Dois viajantes ficaram encalhados em uns rochedos por causa da maré alta. Depois que foram salvos narraram suas impressões. Um deles lembrava-se de tudo o que fizera, nos menores detalhes [...]. O outro homem não tinha a menor lembrança do lugar. Só se recordava das emoções que sentira. Sucessivamente, surgiram: encantamento, apreensão, medo, esperança, dúvida e por último, pânico". [...] Se hoje tivessem podido fazer como o segundo homem da história de Ribot – reviver todos os sentimentos que experimentaram daquela primeira vez e atuar sem esforço, involuntariamente – eu teria dito, então, que vocês possuem excepcionais memórias de emoção.[313]

Em 1909, na montagem de *Um mês no campo*, de Ivan Turguêniev, Stanislavski utilizou pela primeira vez os procedimentos do seu Sistema, aliando a pesquisa com a memória da emoção ao procedimento de ensaio de mesa (dividindo a ação em unidades).[314]

Duas noções de Ribot interessaram a Stanislavski: a primeira é a de que a vontade tem um papel positivo na recuperação do paciente, noção que ele associa ao estado ativo do ator em relação ao processo criativo. A segunda é a de que as lembranças de experiências passadas são registradas no sistema nervoso, podem ser evocadas e, se disponíveis, serão como tintas que um pintor tem para pintar um quadro. A pesquisadora Simone de Mello explica como funciona para Ribot esse acesso às emoções:

---

[311] BENEDETTI, *Stanislavski*: a Biography, op. cit., p. 179. Tradução nossa.
[312] Théodule Ribot (1839-1916) foi um psicólogo francês cujas teorias – particularmente a de que a emoção é experienciada fisicamente – influenciaram Stanislavski. Os livros de Ribot que influenciaram Stanislavski foram *Les maladies de la mémoire*, *Les maladies de la volonté* e *Psychologie des sentiments* (em português *As doenças da memória, As doenças da vontade e Psicologia dos sentimentos*).
[313] STANISLAVSKI, *A preparação do ator*, op. cit., pp. 205-206.
[314] BENEDETTI, op. cit, p.180.

> Ribot afirma que a natureza do homem é composta por muitos sentimentos que ficam registrados em lugares da memória, mas nem sempre disponíveis. Tais sentimentos, segundo o psicólogo francês, "escondidos", se estimulados através dos sentidos: olfato, tato, paladar, audição, são como que um gatilho para a memória que permite ao paciente não apenas avivar uma experiência mas um grupo de experiências semelhantes, que se misturam para criar um único estado emocional. Então é possível, segundo Ribot, recriar eventos passados para liberar emoções vividas. Não só isso, uma experiência similar pode se fundir com sentimentos vividos, ou seja, a memória de uma determinada experiência pode evocar memórias de experiências similares. As experiências de amor, ódio, inveja, medo, se misturam, de modo que um indivíduo pode experimentar uma forte emoção sem estar relacionado a um evento específico.[315]

Para Mello um dos motivos fundamentais do interesse de Stanislavski reside no fato de que para Ribot a verdadeira memória está associada a estados orgânicos e fisiológicos, que farão dela uma emoção real[316]: "Uma emoção que não vibra por todo o corpo não é nada além de um estado intelectual".[317] Ou seja, desde as suas origens o trabalho de Stanislavski com a emoção deve ser entendido como psico-físico, e não apenas como psicológico.

Miriam Chneiderman, psicanalista, em sua tese,[318] lembra quando Sartre cita, em *A imaginação*, o livro de Ribot *A imaginação criadora*, perguntando-se: " Como, a partir das imagens fornecidas pela lembrança, podem ser constituídos conjuntos novos ou ficções? Para Ribot, segundo Sartre, haveria três fatores de associação criadora: um fator intelectual, um fator afetivo e um fator inconsciente".

---

[315] Essa mistura de emoções será também a base da preparação emocional de Meisner, lembrando a metáfora do tablete efervescente de William Esper. In: MELLO, S. *A montagem de Um mês no campo de Ivan Turguêniev por Konstantin Stanislavski*: processo de criação do espetáculo. Tese de Mestrado: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- Literatura e Cultura Russa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, pp. 85-86.

[316] MELLO, op. cit., p. 86.

[317] RIBOT, T., The Psycology of the Emotions. London: Walter Scott Ltda, 1911, p. 162-163 apud MELLO, op. cit., p. 86.

[318] CHNAIDERMAN, M., *O corpo do discurso ou o discurso do corpo*: Freud e Stanislávski. Doutorado em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 1994, p. 78.

Se lembrarmos dos três organistas stanislavskianos que tocam os órgãos da *experiência* e da *encarnação*, podemos aproximá-los dessa noção de Ribot: a compreensão (fator intelectual), a vontade (valor afetivo) e o sentimento (fator inconsciente).

Chnaiderman compara a descoberta do inconsciente de Freud com a maneira de pensar o papel em Stanislavski:

> Com a descoberta do inconsciente, a partir de Freud, o sujeito psíquico deixa de poder ser pensado como unidade, a subjetividade passa necessariamente por um descentramento constituinte. Stanislavski encanta-se com o "devir" que constitui o ator. (...) Sempre preocupado com a natureza humana, esta parece ganhar contornos inusitados, uma vez que passa a ser pensada como devir. A psicanálise, ao inverter a causalidade, ao criar a noção do *a posteriori*, tornou possível o entendimento deste devir. (...) Um evento que acontece em um tempo segundo produz o sentido do primeiro evento. Segundo Le Guen, o *a posteriori* é apropriação e historização. Conforme teremos oportunidade de desenvolver, a memória, na psicanálise, é sempre construção e movimento. O psiquismo é constituído pelas pulsões, cujos movimentos criam diferentes constelações na encenação do desejo, fazendo com que este passe a ser puro devir.[319]

Esta noção de *a posteriori* parece servir mesmo a Stanislavski em seu procedimento da memória das emoções. Essas emoções nunca serão as emoções originais, elas já tiveram uma elaboração, uma apropriação, ou seja, já são uma construção imaginária do ator. Ao analisar a frase de Chneiderman, "um evento que acontece em um *tempo segundo* produz o *sentido* do primeiro evento", podemos aproximar esse *sentido* à noção de *compreensão* do papel que analisamos anteriormente. O procedimento da memória das emoções, portanto, é uma recriação imaginária do evento original, uma *encenação daquele desejo*.

Chnaiderman cita ainda o texto de Freud "O Moisés de Michelangelo", no qual ele analisa a estátua, afirmando que: "é preciso que se reproduza em nós a situação

[319] CHNAIDERMAN, op. cit., pp. 22-23.

afetiva, a constelação psíquica que forneceu ao artista a força pulsional para sua criação”.[320] Da mesma maneira, ela argumenta, o ator stanislavskiano deve estar em sintonia com o autor da peça, quando suas constelações psíquicas se alinham e a situação afetiva se produz novamente, ao ser impulsionada pela vontade criadora, e ressignificada através da memória das emoções. E ela conclui: “Tanto Stanislavski quanto Freud parecem colocar que, na apreensão de uma obra de arte, cumpre ir ao encontro de uma subjetividade que é outra e ao mesmo tempo pode ser a nossa. Uma circulação de Eus criadores”.[321] Essa subjetividade sugerida por Chnaiderman, que é *outra* mas pode ser ao mesmo tempo a *nossa*, nos aproxima dos objetivos e dos procedimentos meisnerianos na medida em que cria dois campos, o do ator e o imaginário.

Meisner desenvolve seu trabalho com as emoções a partir do exercício de preparação emocional. Ao definir o talento como "a habilidade de criar livremente o que a imaginação dita",[322] o criador da técnica se alinha com a noção stanislavskiana de que a imaginação é uma porta de entrada para a verdadeira criatividade do ator.

Tal definição é importante pois, como abordamos no primeiro capítulo, na cisão entre Lee Strasberg e Stella Adler sobre uso da memória das emoções Meisner se posicionou claramente do lado de Adler, defendendo que o trabalho a partir da imaginação, por ser menos desgastante e mais produtivo para o ator. Sua definição de atuação, conforme vimos no capítulo 2.2, afirma a premissa: “atuar é viver verdadeiramente em circunstâncias imaginárias” e ele acredita que a imaginação pode ser mais profunda e persuasiva que a experiência real:

> Estou dizendo que o que você procura não está necessariamente confinado na realidade da sua vida. Pode ser na sua imaginação. Se você dá essa liberdade – sem inibições, sem padronizações – de *imaginar* o que aconteceria entre você e a Sophia Loren, sua imaginação é, muito possivelmente, mais profunda e persuasiva que a experiência real.[323]

---

[320] CHNAIDERMAN, op. cit., p. 66.
[321] Ibidem, p. 67.
[322] KRASNER, D. (Org.). *Method acting reconsidered*: Theory, practice, future. Nova York: St. Martin’s Press, p. 292
[323] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 79. Tradução nossa.

No seu exercício do bater na porta com preparação emocional, temos novamente um aluno que faz a atividade e o outro que entra e inicia a repetição, com a diferença de que, agora, o que entra está imbuído de um estado emocional, nas palavras de Meisner, "cheio" ("*full*", em inglês). Conforme apontamos no capítulo 2.6, a preparação emocional tem dois momentos: uma investigação inicial da pergunta: "se acontecesse realmente comigo, como isso me faria sentir?" (lembrando que a resposta nunca pode ser geral nem hipotética, e deve ser honesta). Se a resposta, por exemplo, for "humilhação", deve buscar uma situação imaginária em sua imaginação, que tenha o poder de concretamente detonar um sentimento de humilhação. Quando encontrada, a situação deve ser imaginada pelo ator até que o estimule a ponto de preencher todo o seu ser criativo. É então que, como vimos anteriormente, entra o procedimento do *sonhar acordado,* no qual reconhecemos uma influência do pensamento de Sigmund Freud, de quem o pedagogo americano cita um trecho do texto *Escritores criativos e devaneios,*[324] datado de 1908:

> Vamos tentar aprender algumas características do sonhar acordado. Podemos começar dizendo que pessoas felizes nunca produzem fantasias, apenas as insatisfeitas. Desejos insatisfeitos são o poder dirigente por detrás das fantasias; toda fantasia em separado contém a realização de um desejo, e melhora uma realidade não satisfatória. Os desejos obstruídos variam de acordo com sexo, caráter e circunstâncias de seu criador; eles podem ser facilmente divididos, entretanto, em dois grupos principais. Ou eles são desejos de ambição, servindo para exaltar a pessoa que os está criando, ou são eróticos. [...] Mas não vamos dar importância à diferença entre essas duas tendências; preferimos enfatizar o fato de que constantemente estão unidas.[325]

A influência de Freud se revela no título do capítulo sobre preparação *No harém da minha cabeça,*[326] com evidentes contornos eróticos, propondo uma associação entre a

---

[324] FREUD, S. op. cit, pp. 80-85
[325] Ibidem, p. 96.
[326] A expressão *In the harem of my head* está na peça *Paradise Lost*, de Clifford Odets. In: MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 77. Tradução nossa.

preparação e o ato sexual: “Isso é preparação! Agora mesmo! ‘A besta de duas costas’”.[327] Meisner esclarece:

> A fantasia do sonhar acordado é o mais pessoal, mais secreto dos valores da atuação. O que isso significa na prática é que nós utilizamos a nossa imaginação para preencher em nós mesmos o que temos mais ou menos determinado que é nossa condição emocional *antes* de começar a cena. Eu citei Freud. Eu disse que preparação é um produto ou de sua ambição ou de sua imaginação sexual. O cara no ônibus que está imaginando o quanto ele vai tratar mal David Marrick quando este implorar pelo direito de produzir sua próxima peça está utilizando sua imaginação ambiciosa. Sentir que quer morrer de vergonha pelas suas incapacidades sexuais é obviamente sexual. Mas você pode conseguir tudo isso ouvindo uma música. Pode vir de qualquer lugar. É autoindução vinda da imaginação, que é o produto de uma invenção.[328]

Notemos que Meisner não faz distinção entre a fantasia e a imaginação. Stanislavski, ao contrário, nota que “a imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer, ao passo que a fantasia inventa coisas que não existem, nunca existiram e nem existirão.”[329]

Analisando os procedimentos de Stanislavski e Meisner relacionados à memória da emoção reconhecemos que, em Meisner, a influência de Freud é mais acentuada, além do fato de que o exercício de preparação emocional, com bases nos procedimentos stanislavskianos relacionados à imaginação e à memória das emoções, a criação do procedimento específico da preparação emocional é uma conquista da técnica Meisner.

---

[327] MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 81. Tradução nossa.
[328] MEISNER; LONGWELL, op. cit., pp. 85-86. Tradução nossa.
[329] STANISLAVSKI, *A preparação do ator*, op. cit., p. 88

3.3.5 A improvisação meisneriana e o *étude* stanislavskiano

Em paralelo com o trabalho de preparação emocional, Meisner abandona a repetição, que cede lugar ao que ele chama de improvisação. A improvisação, como vimos no capítulo anterior, mantém as mesmas premissas da repetição, a de que *tudo o que você faz vem do outro* e *não faça nada a não ser que algo o faça fazer* – mas abandona a fôrma daquele exercício, que fica então muito mais próximo do que conhecemos por uma cena, com a condição que a essência da repetição seja mantida, senão todo o trabalho anterior será perdido. Novamente, os atores não devem prever o que irá acontecer entre eles, apenas estabelecer claramente o que são, um em relação ao outro, e trabalhar o momento a momento, a atividade e a preparação emocional. Os elementos devem se unir harmoniosamente, e assim acontecerá se os atores não cederem à tentação de mirar um resultado prévio ou entregar para a platéia algo fabricado intencionalmente.

Para aproximar o procedimento meisneriano de improvisação do *étude*, meio fundamental da análise ativa proposta por Stanislavski, é necessário frisar que esta não se restringe ao chamado "trabalho de mesa", no qual o texto dramático é decupado e analisado racionalmente e previamente, definindo-se a supertarefa e as ações transversais de cada personagem. A análise ativa[330] não é a leitura de mesa, mas uma *visita à cena* pelos atores, e por isso é chamada de ativa. É interessante notar que o *método das ações físicas* de Stanislavski será desenvolvido a partir do procedimento da análise ativa.

Durante sua trajetória, que inclui décadas de trabalho dedicado à investigação da arte do ator, Stanislavski entendeu que o estudo do texto deveria se realizar de forma prática, não uma prática de feitura de cena com o texto decorado pelo ator, mas uma prática processual. Assim, o *étude* é uma *aproximação cênica* às situações do texto e do universo dos personagens. O *étude* revela um texto cênico construido pelo ator que preencherá o território proposto pelo autor do texto, produzindo assim o encontro desse

---

[330] Termo cunhado por Maria Knebel, a análise ativa, ou análise *pela ação*, combinava trabalho de mesa e a experiência dos *études*: "[...] em cena, o ator não pode se limitar a raciocínios psicológicos abstratos, assim como não pode realizar nenhuma ação física que esteja desconectada de uma ação psíquica. Stanislavski dizia que entre a ação cênica e a causa que a engendra existe uma ligação inseparável; entre a "vida do corpo humano" e a "vida do espírito humano" existe a união completa. In: KNEBEL, M. *Análise-ação:* práticas das ideias teatrais de Stanislavski. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 24.

ator com o personagem.[331] Nessa inversão de papéis não é mais o ator que está subjugado ao texto, mas *o texto que surgirá da ação do ator*. *O étude* sugere uma nova posição para o ator, de ator-criador, que carrega consigo uma nova responsabilidade.

O trabalho de análise ativa chegou ao Group Theatre durante os anos 30 através de Stella Adler. Se Adler, apesar desse contato com Stanislavski, faz do trabalho de análise do texto (que conhecemos por trabalho de mesa) praticamente o centro de seus ensinamentos, Meisner evita até o final de sua técnica o trabalho com dramaturgia.[332]

No procedimento de improvisação meisneriana, que não deve ser confundida com o *étude* stanislavskiano, não existe análise de um texto prévio, apenas o estabelecimento de uma mesma situação entre os atores, ligados à atividade e às preparações. A improvisação deve antes ser vista como um exercício, o de repetição, mantendo as suas características fundamentais.

Entretanto, como parte das investigações desta tese, em meu trabalho de pedagoga com uma turma avançada da técnica[333] decidi experimentar a prática do *étude*, paralelamente à improvisação nos moldes meisnerianos, para testar as diferenças entre eles. Percebi que a diferença estava primeiramente na maneira como a cena se articulava, uma vez que na improvisação meisneriana as circunstâncias se estabelecem com menos definição e mais lentamente – pois são calcadas fundamentalmente nas relações que se criam no momento. A *adaptação* que Stanislavski prevê nos atores já é dada na improvisação meisneriana, não sendo necessário buscá-la (já que tudo vem do outro). Outra qualidade da improvisação que podemos notar é a ausência de gênero em que esta resulta, por não partir de um texto determinado. Muitas vezes os atores passeiam por diversos modos, justamente porque estes não estão previamente definidos. Minha experiência ao unir o *étude* à improvisação resultou numa melhor estruturação do exercício de improvisação, sem a perda do pressuposto *momento a momento*.

---

[331] Fundamentam essa definição de *étude* as práticas com minha orientadora, Maria Thaís Lima Santos, por ocasião de estágio em suas aulas de graduação, e a residência do encenador russo Yuri Butusov, no MITsp (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo) de 2017, de que participei.

[332] O trabalho de Meisner com os monólogos, por exemplo, não buscava uma *ação transversal* ou uma *supertarefa*, mas sim destilar uma determinada emoção em uma situação específica, trabalhando a partir dela.

[333] Com uma turma de onze atores que esteve comigo de agosto de 2017 a setembro de 2018 em meu espaço, o Atelier Cênico pude comparar os procedimentos de improvisação e *étude* no processo de criação do espetáculo *Pagu/Gaivota*.

Entendemos que nessa etapa do exercício da improvisação Meisner mantém sua escolha de adiar mais uma vez o trabalho com o texto, invertendo o caminho da análise ativa de Stanislavski. Apesar de diferentes, os procedimentos de improvisação de Meisner e do *étude* de Stanislavski são irmãos em suas premissas e resultados, embora o segundo seja mais articulado que o primeiro, por estar dando conta de um texto dramático. Em ambos a finalidade é que o ator experimente o território desconhecido de aceitar uma circunstância proposta e trocar com seu parceiro, mas o *étude* de Stanislavski é mais ambicioso, pois pressupõe um ator livre para experimentar dentro da dinâmica de um personagem e uma situação. Meisner entendeu a prática pedagógica de Stanislavski com os *études* e se aproximou dela em sua técnica, porém de maneira modesta, concentrando-se em manter o aluno fiel ao procedimentos em que a técnica se baseia.

4. Considerações finais e conclusão

Nosso desejo ao iniciarmos esta tese era esclarecer as relações de filiação da técnica Meisner com o Sistema de Stanislavski. Enquanto a pesquisa histórica ajudou a balizar os fatos e traçou os pontos de sua evolução, o debruçar sobre o passo a passo da técnica nos deu uma visão detalhada das questões implicadas em cada um de seus procedimentos. O terceiro capítulo, entretanto, apenas iniciou, em nosso ponto de vista, um diálogo possível com o Sistema stanislavskiano. Dada a sua complexidade, procuramos pinçar dentro dele as questões meisnerianas mais relevantes, mas, conforme afirmamos, essa tarefa é sempre ingrata, por isolar e separar questões que no Sistema estão sempre, invariavelmente, unidas. Embora pouco tenhamos encontrado, podemos afirmar que, em sua essência, a técnica Meisner é stanislavskiana. Contudo, para utilizar a metáfora da transposição do macarrão chinês para a Itália, a que nos referimos na Introdução, pontuamos que Meisner não cozinhou um prato russo, mas um prato americano. Arriscamos dizer que as *receitas e as destinações* desses pratos são diferentes, mas os *ingredientes e temperos* são os mesmos.

O mérito maior de Meisner foi criar *uma via de acesso* clara ao Sistema, uma técnica onde vários de seus elementos convergem. Essa lente convergente, composta pelo catalizador que é o *exercício da repetição de palavras*, tem a capacidade de captar e organizar vários procedimentos importantes do Sistema em uma linha pedagógica de fácil compreensão.

Meisner partiu do exercício da repetição, criado por ele, para alicerçar sua técnica, e manteve-se fiel à esse procedimento até o fim, mesmo depois da sua substituição pela *improvisação* e, mais tarde, pelo *texto dramático.* Além do achado da repetição, Meisner conseguiu desenvolver a *preparação emocional* como procedimento, através do princípio do *sonhar acordado*, com inspiração em Freud. Foram essas, a *repetição* e a *preparação emocional*, suas duas principais conquistas. Como maior falha, podemos apontar o fato de não se debruçar no desenvolvimento do personagem em sua totalidade, não atingindo as questões stanislavskianas de *ação transversal* e *supertarefa*.

O mérito principal da técnica foi *saber traduzir para a sensibilidade americana* elementos fundamentais do complexo Sistema russo em um passo a passo *acessível e facilmente realizável*. Nas palavras do diretor alemão Thomas Ostermeier, que utiliza a técnica Meisner no processo de suas encenações,

> A atenção incondicional no parceiro deve sempre guiar a atuação dos atores. Essa é a habilidade que o exercício de Meisner ajuda a desenvolver. Existe um aspecto político, e talvez também ético nisso. No nosso tempo presente, nós estamos perdendo cada vez mais o nosso sentido do outro. É uma doença grave de nossos tempos, quando nós paramos de ver a capacidade do outro de enriquecer nossas vidas, de fazer possível alcançar e realizar aquele terceiro 'termo' descrito anteriormente, através da soma combinada do eu e do outro. Nosso mundo gira apenas em torno de nosso eu individual, e se nós consideramos o outro, é em termos de nosso ganho pessoal ou aproveitamento, ou como um perigo, um inimigo ou um intruso que deve ser deixado afastado, se necessário pelo emprego da força e violência.[334]

Ostermeier aponta o *sentido do outro* como o cerne da técnica, e é interessante pensar em como esse princípio meisneriano remonta às origens do Group Theatre e sua ideologia comunitária. Vemos que o espírito daquela época ainda ressoa hoje, através da técnica, e contamina todos os estágios da técnica. Se algo faz juz às pesquisas de Stanislavski, é justamente o achado do primeiro exercício. Nele Meisner consegue, como citado no prefácio desta tese, criar seu próprio caminho: "*O professor criativo nos Estados Unidos encontra o seu próprio estilo, o quer dizer seu próprio método, como todo artista deve encontrar. Senão, ele é um copiador. Copiadores e criadores são mutuamente excludentes*"[335]. Nessa frase de Meisner, conseguimos ver sua inquietação em relação à herança russa, e sua necessidade de se afirmar como criador. Essa criação está, porém, mais na estruturação da técnica do que em uma reinvenção de seu conteúdo. Meisner permanece, portanto, ligado sempre, e irremediavelmente, a Stanislavski.

---

[334] BOENISCH, P. E OSTERMEIER, T. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Abingdon, New York: Routledge, 2016, p. 151. Tradução nossa.
[335] SOLOVIOVA, op. cit.,p. 140.

Entendemos a técnica Meisner como *um desejo de concretização e organização* dos princípios de Stanislavski para o fim específico de formação do ator. Podemos observar portanto que a técnica Meisner se coloca com envergadura modesta em relação ao Sistema, pois seu eixo central é o ator e sua formação, e sua qualidade está no didatismo com que as camadas de aprendizagem vão se acumulando. Se relembrarmos, no gráfico do Sistema, todo movimento é ascendente. Já para Meisner, o eixo está sempre na fluidez do momento a momento entre os atores, o que resultou num gráfico de decantação e expansão, para usar as palavras de Ostermeier, do sentido do outro.

Pelos aspectos culturais, podemos enxergar dissonâncias, mais do que concordâncias, nas duas sensibilidades. As metáforas meisnerianas são de natureza diversa às de Stanislavski, por exemplo, quando elas associam a *realidade do fazer* à base de um edifício (como visto no capítulo 3.3.1). Podemos notar que um edifício não é um Sistema, como desejava Stanislavski. Seguidamente, Meisner usa o termo "sólido" como uma qualidade da técnica do ator. Ele diz aos alunos no final do curso, "sua técnica é sólida"[336]. Essa necessidade de solidez, de base firme no chão, foi possivelmente influenciada pelo ambiente metropolitano da Nova York, e também pela cultura judaica que o formou (lembrando que os Meisners, judeus húngaros, tiveram que se mudar de Greenpoint para o Bronx por causa de perseguição, quando Meisner ainda era menino). A metáfora da técnica como algo sólido e bem estruturado diverge da imagem fluida, ascendente e aérea do pulmão que respira do Sistema.

O pragmatismo americano contrasta drasticamente com o ortodoxismo russo. Muito das questões espirituais do personagem, tão caras a Stanislavski, Sulerjítski, Boleslavski e tantos outros, foram suprimidas na tradução americana. É interessante notar que vários dos membros fundadores do Group Theatre, e também Meisner, eram judeus, a maioria filhos de imigrantes vindos da Europa por causa das guerras. Talvez a esse contexto possamos relacionar a obssessão pela verdade de Lee Strasberg, e a necessidade de solidez de Meisner. O Sistema possuía algo que eles desejavam avidamente, e que conseguiram plantar em solo americano: a capacidade de aliar uma atuação que parte do *trabalho sobre si mesmo* ao *trabalho com a imaginação*.

---

[336] Ele diz: "Segurem-se na fundação de sua técnica. Ela é *sólida*." In: MEISNER; LONGWELL, op. cit., p. 250. Tradução nossa.

Assim, após o detalhamento dos procedimentos e das aproximações possíveis que levantamos, podemos finalmente responder a pergunta central da tese, "*Onde estão, na técnica Meisner, as sementes do Sistema de Stanislavski*?"

Os procedimentos meisnerianos são inspirados profundamente pelos princípios stanislavskianos de *comunhão, irradiação, adaptação, círculo de atenção, concentração, circunstâncias propostas, caracterização* e *memória afetiva*. Entre os princípios que não se encontram na técnica estão o *tempo-ritmo*, o trabalho de *relaxamento*, as *ações físicas*, o trabalho com a *ação transversal* e a *supertarefa*, e ainda o método dos *études*.

Dessas sementes *comunhão, irradiação, adaptação, círculo de atenção, concentração, circunstâncias propostas, caracterização* e *memória afetiva* vemos brotar duas flores, os dois exercícios criados por Meisner *jogo da repetição de palavras* e *preparação emocional*. Esses exercícios têm méritos diferentes. O primeiro, que alicerça toda a técnica, possui a inteligência de trabalhar o *sentido do outro*. Essa premissa será constante em toda a técnica, continuando quando a repetição se torna improvisação e depois no trabalho com o texto dramático. A preparação emocional, por sua vez, tem o mérito de aliar o trabalho com emoções verdadeiras ao trabalho da imaginação. É na preparação que o ator meisneriano encontra a ferramenta mais afiada para adentrar o mundo imaginário, pois ela utiliza o que o ator tem de mais íntimo, ressignificado pelas circunstâncias propostas.

É importante também citar os procedimentos que são claramente stanislavskianos na técnica: a *atividade*, claramente inspirada na *ação* e no *círculo de atenção; o exercício de ações criminais*, que também segue a mesma lógica, por ser uma variante do trabalho com a atividade; o trabalho com *impedimentos* e *imitações*, que é uma variante do princípio de *caracterização* de Stanislavski; o trabalho com cenas, que gira em torno da *aceitação de circunstâncias*; e o trabalho *a partir do texto*, onde a técnica chega finalmente ao procedimento que permeia todo o Sistema.

Ao iniciar essa pesquisa, muitos fatores não estavam claros, tanto pontos específicos como a trajetória da técnica, e também suas relações com o Sistema. Acredito que muito foi esclarecido das relações entre eles. É claro que o Sistema de Stanislavski sempre será um mundo a ser explorado, lido e relido, e que as relações da técnica

Meisner com ele sempre serão ressignificadas por cada época e lugar onde forem estudadas, e talvez nunca sejam totalmente destrinchadas.

Gostaríamos de encerrar com uma frase de Néron, citada por Stanislavski: “O teatro é o oceano das forças humanas”. Ambos os projetos - o de *formação do ator* meisneriano e o da *criação da vida do papel* de Stanislavski - são caminhos para adentrar lentamente esse oceano e enfrentar as forças poderosas que o constituem.

Referências bibliográficas

ADAMS, C. *Lee Strasberg, The Imperfect Genius of the Actors Studio*. Nova York: Doubleday, 1980.

ADLER, S. *The Art of Acting.* Nova York: Applause, 2000.

_____. *The Technique of Acting*. Nova York: Bantam Books, 1990.

ALBRICKER, V. *A fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan*. 190 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

AUTANT-MATHIEU, M. (Org.). *La ligne des actions physiques.* Répétitions et exercices de Stanislavski. Paris: L'Entretemps, 2008.

_____. (Org.). *Le théâtre d'art de Moscou:* ramifications, voyages. Paris: Ed. du CNRS, 2005.

_____. (Org.). *Mikhail Tchekhov - Michael Chekhov.* De Moscou a Hollywood, du theatre au cinema. Paris: L'Entretemps, 2009.

BARTOW, A. (Org.). *Training of the American Actor*. Nova York: Theatre Communications Group, 2006.

BENEDETTI, J. *Stanislavski*: A Biography by Jean Benedetti. Londres: Methuen Drama, 1988.

_____. *Stanislavski*: An Introduction. Londres: Methuen, 2000.

_____. *Stanislavski*: His Life and Art. Londres: Methuen, 1999.

_____. *Stanislavski & the Actor*. Londres: Methuen, 1998.

_____. *The Moscow Art Theatre Letters.* Londres: Methuen Drama, 1991.

BOENISCH, P.; OSTERMEIER, T. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Abingdon, New York: Routledge, 2016.

BOGDAN, L. *Stanislavski*: Le roman théâtral du siecle. Saussan: L'Entretemps, 1999.

BOLESLAVSKI, R. *A arte do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2012

_____. *Acting*: The First Six Lessons. Documents From the American Laboratory Theatre. Nova York: Routledge, 2010.

BUTKEVICH, M. Toward a Theatre of Players. *SEEP (Slavic and East European Performance)*, Nova York, City University, v. 27, n. 1, p. 24-30, 2007.

CARNICKE, S. *Stanislavsky in Focus*. Nova York: Routledge, 2009.

CARRIERE, P. *Reading for the Soul in Stanislavski's The Work of the Actor on Him/Herself*: Orthodox Mysticism, Mainstream Occultism, Psychology and the System in the Russian Silver Age. 323 p. Tese (Doutorado em Filosofia) –Theater Program, University of Kansas, 2010.

CEBALLOS, E.; HEKHOV, M. *Constantin Stanislavski*: El proceso de dirección escénica (apuntes de ensayos). Iztapalapa: Escenologia, 2011.

CHEKHOV, M. *Lessons for the Professional Actor*. Nova York: Performing Arts Books, 1985.

_____. *On the Technique of Acting*. Nova York: Harper Perennial Publishers, 1991.

_____. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *The Path of the Actor*. Nova York: Routledge, 2005.

CHEVREL, C. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: CNRS, 1979.

CHINOY, H. Reunion, a Self Potrait of the Group Theatre. *Educational Theatre Journal* - American Theatre Association, Vermont, Capital City Press, dez. 1976.

_____. *The Group Theatre*: Passion, Politics and Performance in the Depression Era. Nova York: Palgrave McMillan, 2013.

CHNAIDERMAN, M. *O corpo do discurso ou o discurso do corpo*: Freud e Stanislávski. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994

CLURMAN, H. *The Fervent Years*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1945.

COHEN, L. (Org.). *The Lee Strasberg Notes*. Nova York: Routledge, 2010.

COLE, T. (Org.). *Acting. A Handbook of the Stanislavski Method*. Nova York: Crown Publishers, 1955.

CORREA, J. *Primeiro ato*: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958-1974. São Paulo: Editora 34, 1998.

CORWIN, H. *The Relationship Between Emotional Intelligence and Sanford Meisner Actor Training*. 207 p. Tese (Doutorado em Filosofia) –The Chicago School of Professional Psychology, Chicago, 2014.

D'AGOSTINI, N. *O método de análise ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. 2007. 259 p. Tese (Doutorado em Literatura e Língua Russa) - Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DARVAS, R. *A Comparative Study Of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner in the Context Of Current Research About the Stanislavsky System*. 158 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculty of the Graduate School, Wayne State University, Michigan, 2010

DORT, B. A grande aventura do ator, segundo Stanislavski. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EASTY, E. *On Method Acting*. Nova York: Ivy Books, 1981.

ESPER, W.; Di MARCO, D. *The Actor's Art and Craft:* William Esper Teaches the Meisner Technique. Nova York: Anchor Books, 2008.

_____. *The Actor's Guide to Creating a Character:* William Esper Teaches the Meisner Technique. Nova York: Anchor Books, 2014.

EVANS, J. R. *Experimental Theatre* – From Stanislavsky to Peter Brook. Londres: Routledge, 1989.

EVREINOFF, N. *Histoire du théâtre russe*. Paris: Chêne, 1947.

FLINT, P. *Sanford Meisner, a Mentor Who Guided Actors and Directors Toward Truth, Dies at 91*. New York Times, Fev. 4, 1997

FREUD, S. *Obras Completas*, v. 9 (1906-1908). Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

GARFIELD, D. *A Players Place:* The Story of the Actors Studio. Nova York: Macmillan, 1989.

GORCHAKOV, N. *Stanislavsky Directs*. Westport: Greenwood Press, 1973.

GORDON, M. *Stanislavsky in America*: An Actor's Workbook. Oxon: Routledge, 2010.

_____. *The Stanislavsky Technique*: Russia: a Workbook for Actors. Nova York: Applause Theatre Books, 1987.

GOURFINKEL, N. Repenser Stanislavski. *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, p. 103-128, dez. 1971.

GRAY, P. The Reality of Doing: Interviews With Vera Soloviova, Stella Adler and Sanford Meisner. In: MUNK, E. (Org.). *Stanislavski and America*: An Anthology From the Tulane Drama Review. Greenwich: Fawcett Publications, 1967.

GUINSBURG, J. *A filosofia de Diderot.* São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

_____. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou:* do realismo externo ao tchekhovismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *Stanislavski, Meyerhold & cia.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

HARBIN, J.; MARRA, K.; SCHANKE, R. : *The Gay & Lesbian Theatrical Legacy*: A Biographical Dictionary of Major Figures in American Stage History in the Pre-Stonewall Era. Michigan, University of Michigan Press, 2007.

HART, V. Meisner Technique: Teaching the Work of Sanford Meisner. In: BARTOW, A. (Org.). *Training of the American Actor*. Nova York: Theatre Communications Group, 2006.

HEILMAN, P. *The American Carreer of Maria Ouspenkskaya (1887-1949):* Actress and Teacher. 264 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Teatro, Louisiana State University, 1999.

HETHMON, R. *Strasberg at the Actors Studio.* Nova York: Viking Compass, 1968.

HIRSCH, F. *A Method to Their Madness:* The History of the Actors Studio. Cambridge: Da Capo Press, 1984,

HODGE, A. (Org.). *Twentieth Century Actor Training*. Londres: Routledge, 2000.

HULL, S. *Strasberg's Method*. Nova York: Hull Smithers, 2004.

JACOBS, M. *A Meisner Legacy*. Nova York: Players Press, 2011.

JIMENEZ, S. *El Evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariotes.* México: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

KNEBEL, M. *Análise-ação:* práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *El último Stanislavski*. Madri: Fundamentos, 2013.

_____.*Poética de la pedagogia teatral*. México: Siglo XXI, 1991.

KOMISSARJEVSKI, F. *A criação do ator e a teoria de Stanislavski*. Petrogrado: Svobodnoe Iskusstvo, 1916.

KRASNER, D. (Org.). *Method Acting Reconsidered*: Theory, Practice, Future. Nova York: SanMartin's Press, 2000.

KRIVOSHEYEV, M. Mikhail Butkevich's Theatre of Players: Theatre and the Art of the Game. *SEEP (Slavic and East European Performance)*, Nova York, City University, v. 27, n.1, p. 17-23, 2007.

KUSNET, E. *Ator e método*. São Paulo- Rio de Janeiro: Editora Hucitec Funarte, 2003.

LEACH, R.; BOROVSKI, V. *A History of Russian Theatre*. Cambridge: University of Cambridge, 1999.

LEACH, R. *Stanislavski and Meyerhold.* Berna: European Academic Publishers, 2003.

LEWIS, R. *Método ou loucura*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1962.

_____. *Slings and Arrows*: Theatre in my Life. Nova York: Applause, 1996.

LUPO, S. *Anatoli Vassiliev:* Au Coeur de la pédagogie théâtrale. Paris: L'Entretemps, 2006.

MAGARSHACK, D. *Stanislavski*: a Life. Londres: Faber and Faber, 1986.

_____. *Stanislavsky on the Art of the Stage.* Londres: Faber and Faber, 1967.

MALAEV- BABEL, A. (org) *The Vakhtangov Sourcebook.* Nova York: Routledge, 2011.

MALAGUE, R. *An Actress Prepares: Women and "the Method"*. Nova York: Routledge, 2013.

MARCIA, T. *The Labor of Action for the Operation of Truth*: The Phenomenology and Dramatic Platonism of Meisner Technique as Refined and Extended by William Esper. 161 p. Tese (Doutorado em Filosofia) –Faculty of the Graduate School at the University of Missouri, Missouri, 2012.

MASTERS, E. *Spoon River Anthology.* New York, Penguin Books, 2008.

MAUCH, M. *Poética e pedagogia*: Maria O. Knebel e o monólogo interior. 147 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

MCLAUGHLIN, J. *Meisner Across Paradigms*: The phenomenal dynamic of Sanford Meisner's technique of acting and its resonances with postmodern performance. 250 p. Tese (Doutorado em Filosofia) –Drama Department, University of Exeter, 2012.

MEISNER, S. *Class Outline for 20th-Century-Fox Studio* (1959-1960).

_____. Interview with Sanford Meisner. By Suzanne Shepard. *Yale/Theatre*, v. 8, n. 2-3, p. 42-43. Disponível em: <http://theater.dukejournals.org.proxy.lib.uiowa.edu/content/8/2_and_3/38.full.pdf+html>. Acesso em: 10 dez. 2011.

MEISNER, S.; LONGWELL, D. *On Acting*. Nova York: Vintage Books, 1987.

_____. *Sobre la actuación*. Madri: La Avispa, 2003.

MELLO, S. *A montagem de Um mês no campo de Ivan Turguêniev por Konstantin Stanislavski*: processo de criação do espetáculo. 130p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, 2012.

MERINO, D. *Mestre de teatro, mestre da vida*: Leopold Sulerjítski e sua busca artística e pedagógica. 213 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, 2017

MERLIN, B. *Konstantin Stanislavski*. Nova York: Routledge, 2003.

MOSELEY, N. *Acting and Reacting*. Tools for the Modern Actor. London: Nick Hern Books, 2005

_____. *Meisner in Practice:* A Guide for Actors, Directors and Teachers. Nova York: Nick Hern Books, 2013.

MUNK, E. (Ed.). *Stanislavski and America*. Nova York: Hill and Wang, 1966.

NEMIROVICH-DANCHENKO, V. *My Life in the Russian Theatre*. Nova York: Theatre Arts Books, 1968.

OSHOA, S. *Stella Adler:* A Life in Art. Blog on Stella Adler's First Biography. Disponível em: <https://stellaadleralifeinart.wordpress.com>. Acesso em: 18 dez. 2018.

PIACENTINI, N. *Eugênio Kusnet*: do ator ao professor. 115 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

PIACENTINI, N.; FAVARI, P. (Orgs.). *Stanislavsky revivido.* São Paulo: Giostri, 2014.

PITCHES, J. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. Nova York: Routledge, 2006.

POLIAKOV, S. *Anatoli Vassiliev:* L'art de la composition ou le laboratoire d'Anatoli Vassiliev. Paris: Actes Sud, 2006.

_____. *Interactions esthétiques Les fondements figuratifs du sisteme de Stanislavski*. 476 p. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Ecole Doctorale Humanités et sciences humaines, Université Lumiere Lyon 2, Lyon, 2006.

POLIAKOVA, E. *Stanislavsky*. Moscou: Progress Publishers, 1982.

PROSKY, J. *Meisner and the Problem of Character*. 47 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Department of Theater Arts, California State University, 2012.

RAMACHARAKA, Y. *A Series of Lessons in Raja Yoga.* Hollister: YOGeBooks, 2010.
_____. *Hatha Yoga or the Yogi Philosophy of Physical Well Being.* Hollister: YOGeBooks, 2010.

RIBOT, T., The Psycology of the Emotions. London: Walter Scott Ltda, 1911.

ROBERTS, J. *Richard Boleslavsky:* His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981

ROTTE, J. *Acting with Adler*. Nova York: Lime Light Editions, 2000.

SANTOS, M. *V. Meyerhold, o encenador pedagogo*. 159 f. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SCANDOLARA. C. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia Teatral do século XX*. 2006. 227 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SCHINO, M. Teorici, registi e pedagoghi. In: ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico (org.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo*: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento; v.3. Torino: Giulio Einaudi editore, 2001

SCOTT, W.; RUTKOFF, P. *New York Modern*: The Arts and the City. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

SENELICK, L. *Stanislavsky* – A Life in Letters. Nova York: Routledge, 2014.

_____. Stanislavsky's Double Life in Art. *Theatre Survey*, v. 12, n. 2, p. 201-211, 1981.

_____. *Wondering Stars: Russian Émigré Theatre*, 1905-1940, Iowa City, UIP, p.50, 1992.

SHIRLEY, D. The Reality of Doing: Meisner Technique and British Actor Training. *Theatre, Dance and Performance Training*, v. 1, n. 2, p. 199-213, 2010.

SMELIANSKI, A. A Common Home. *Unesco Courier*, Paris, p. 23-27, nov. 1997. Disponível em: <https://www.questia.com/magazine/1G1-20099661/a-common-home>. Acesso em: 20 jan. 2017.

_____. A la recherche de l'Eldorado - L'Amerique dans le destin du Théâtre d'Art. In: SENELICK, L. *Wondering Stars: Russian émigré theatre*, 1905-1940, Iowa City, UIP, p.50, 1992.

SMITH, W. *Real Life Drama*: The Group Theatre and America, 1931-1940. Nova York: Grove Weidenfeld, 1990.

SOLOVIOVA, V. et al. The Reality of Doing. *The Tulane Drama Review*, v. 9, n. 1, p. 136-155, 1964. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1124785>. Acesso em: 10 jan. 2017.

STANISLAVSKI, K. *An Actor's Work*. Nova York: Routledge, 2017.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011b.

_____. *Cahiers de régie*: Sur La cérisaie et Les trois soeurs d'Anton Tchecov. Paris: Éditions Aux Forges du Vulcain, 2011c.

_____. *El arte escénico*. México: Siglo Veintuno, 1971.

_____. *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

_____. *Entretiens au Estudio du Bolchoi & L'Éthique*. Paris: Editions Circé, 2012.

_____. *Ética y disciplina*: Método de Acciones Físicas. Cidade do México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

_____. *Ética obra inacabada*. Tradução de Celina Sodré. Disponível em: <https://cubomagicoblog.files.wordpress.com/2008/08/etica_stanislavski.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2017.

_____. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Mi vida en el arte*. Havana: Arte y Literatura, 1985.

_____. *Sobraniie Sochinenii* (*Obras reunidas em 9 volumes).* Moscou: Iskusstvo, 1989.

STEIGER, A. *Actors as Embodied Public Intellectuals:* Reanimating Consciousness, Community and Activism Through Oral History Interviewing and Solo Performance in an Intertextual Method of Actor Training. 326p. Tese (Doutorado) – Faculty of the Graduate School, University of Texas at Austin, 2007.

STINESPRING, L. *Principles of Truthful Acting:* A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice. 246 p. Tese (Doutorado) – Fine Arts Department, Texas Tech University, 1999.

STRASBERG, L. *A Dream of Passion: The Development of the Method.* Nova York: Penguin Group, 1987.

_____. *Um sonho de paixão*: o desenvolvimento do método. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

STROMBERG, R. *Realism, Naturalism and Symbolism:* Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914. Nova York: Joanna Cotler Books, 1968.

TAKEDA, C. *O cotidiano de uma lenda:* cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOPORKOV, V. *Stanislavski in Rehearsal.* New York: Routledge, 1998.

VAKHTANGOV, E. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2000.

VÁSSINA, H. e LABAKI, A. *Stanislavski*: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

VINEBERG, S. *Method actors:* Three Generations of an American Acting Style. Nova York: Schirmer Books, 1991.

VOGLER, C. *The Writer's Journey*: Mythic Structure for Writers. California: Michael Wiese Productions, 2007.

WEBER, B. *Training the Communicative Recitalist*: Exercises Inspired by Sanford Meisner's Repetition Exercise. 121 p. Dissertação (Mestrado) – Musical Arts Department, University of Iowa, Iowa, 2012.

WHITE, A. (Ed.) *The Routledge Companion to Stanislavski.* Oxon: Routledge, 2014.

WHYMAN, R. *The Stanislavski System of Acting*: Legacy and Influence in Modern Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WILLIS, R. The American Lab Theatre. *The Tulane Drama Review*, v. 9, n. 1, 1964. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1124783?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 03 jan. 2019

WORRAL, N. *Modernism to Realism on the Soviet Stage*: Tairov-Vakhtangov Okhlopkov. Nova York: Cambridge University Press, 1989.

_____. *The Moscow Art Theatre*. Nova York: Routledge, 1996.

ZALTRON, M. *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski*. 149 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2011.

_____. *O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o "sistema" de K. Stanislavski*. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

Material Audiovisual

AMERICAN Masters. Eagle Rock Entertainment, 1990.

LE SIÈCLE Stanislávski. Direção: P. Hercombe. Paris: System TV, L'Union des Gens du Théatre de Russie et La Sept, 2 VHS (113 min + 55 min), 1994.

PBS American Masters Presents Harold Clurman: A Life of Theatre. Direção e produção: Thomas Klein e Alan Kaplan. EUA: PBS, 1987. Disponível em:

< https://www.youtube.com/watch?v=QqASfGfPNWc>. Acesso em: 20 jan. 2017 (58 min.)

PBS American Masters Presents Stella Adler: Awake and Dream! Direção: M. Brockway. Produção: Catherine Tatge. EUA: PBS, 1989.

SANFORD Meisner Master Class. Direção: Sidney Pollack. EUA: The Sanford Meisner Center, 1980. DVD (461 min), 1980.

SANFORD Meisner: The American Theatre's Best Kept Secret. Direção: Nick Doob. Princeton: Films for the Humanities & Sciences, 1993.

STANISLAVSKI and the Russian Theatre. Direção: M. Craig. Moscou; Londres: Copernicus Films, 1 DVD (52 min), 2014.