

REFLEXÕES ACERCA DA PRÁTICA DO ÉTUDE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “NOSSA CIDADE”

Silvana Baggio Ávila

Resumo:

O presente trabalho reflete sobre a prática do étude no processo de criação de cenas do espetáculo “Nossa Cidade”, que teve como base o texto do dramaturgo norte-americano Thornton Wilder. A prática artístico-pedagógica de criação de études, intrinsecamente ligada ao Método da Análise Ativa de Stanislávski, constitui um caminho possível para o desenvolvimento da autonomia criativa do ator por meio de um trabalho investigativo sobre a ação física e sua sequência lógica e coerente. Nesta abordagem criativa, os estudantes de atuação do Curso de Artes Cênicas realizaram improvisações tanto sobre circunstâncias propostas pela obra dramática quanto sobre circunstâncias criadas pelo diretor e pelos próprios atores a partir da relação imaginativa destes com o universo da obra do autor. Uma vez definida a circunstância sobre a qual era realizada a improvisação, abriu-se a possibilidade para que o estudante-ator criasse os études a partir de suas vivências. Por meio da investigação da ação que evidencia as sutilezas do comportamento humano, a estrutura do acontecimento é delineada, e seu conteúdo desvelado. A realização dos études engendra um processo de empenho da natureza criativa do ator e exige uma percepção mais profunda das relações humanas e da própria vida.

Palavras-chave: *étude; circunstâncias propostas; ações físicas; ator.*

Abstract:

The present study addresses on the practice of the étude on the creative process of scenes of the theater play “Our Town”, based on the text of the American playwright Thornton Wilder. The artistic-pedagogical creatonal practice of the études, tightly linked with the Stanislávski’s Method of Active Analysis, provides a possible avenue for the development of the

actor's creative autonomy through an investigative work on the physical action and its logical and coherent sequence. In this creative approach, the students performed improvisations on play-proposed circumstances and on circumstances created both by the director and by the actors themselves through their imaginative relationship with the universe of .author's text. Once the circumstance on which the improvisation performed was defined, the possibility was open for the student-actor to create the étude by his/her own living experiences. Through an investigation of the action, which displays the subtleties of human behavior, the structure of the happenings is outlined and its contents revealed. The implementation of the études engenders a process of the creative nature of the actor and demands a deeper perception of human relationship and life itself.

Keywords: *étude; proposed circumstances; physical actions; actor.*

Neste texto refletirei sobre o processo artístico-pedagógico, realizado com os alunos formandos em Interpretação Teatral do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O processo desenvolveu-se entre março e dezembro de 2016 e resultou no espetáculo teatral “Nossa cidade”¹, criado a partir do texto homônimo do dramaturgo norte-americano Thornton Wilder (1897-1975), e foi apresentado no Teatro Caixa Preta da UFSM.

Com o objetivo de construir uma experiência com base na análise-ação, ou análise ativa da peça e do papel, metodologia desenvolvida pelo diretor pedagogo russo Konstantin Stanislávski (1863-1938), em seus últimos anos de aprimoramento do seu Sistema, o grupo de estudantes de atuação mergulhou no processo de construção de *études* para a criação do espetáculo. No método de análise ativa, está contido o método das ações físicas, colocado em prática pela realização dos *études*, priorizando, no processo artístico, a criação das ações pelos atores. Assim:

A análise ativa se coloca como um meio produtor para o diretor conduzir o processo criativo através da ação, princípio primordial do teatro. A investigação da estrutura da ação, que se dá na experimentação através da criação do ator, pode

¹ O espetáculo teve a direção de Silvana Baggio e no elenco, os formandos Alexia Karla da Silva, Daian Kehler, Débora Matiuzzi Pacheco, Hellen Hörer Bohrer, Janaína Castaldello, Jéssica Ulmann Oliveira, Leonardo de Oliveira Rodrigues, Nicoli Maziero Mathias, Tainara Warken Muniz; e os atores convidados Cláudio Esteves e Cristian Lampert.

revelar o impulso primeiro que originou a obra, possibilitando, assim, alcançar níveis diferenciados entre texto e ação, que transcendem a mera ilustração da palavra. A maior ou menor complexidade de compreensão da ação depende da relação dialógica que se estabelece entre texto e sujeito que compreende e desvela a ação contida nele, por meio da vivência. (D'AGOSTINI, 2007, p. 23).

O termo *étude*, que em francês significa estudo, análise, composição, foi usado por Stanislávski para definir as improvisações que objetivam estudar a peça e o papel na prática, por meio da ação física, consistindo em uma “metodologia de aprendizagem e aperfeiçoamento das habilidades técnicas do artista” (ZALTRON, 2015, p. 185).

Através dessas improvisações, os atores realizam tarefas físicas, buscando a justificativa interna para as ações físicas, reanimando-as por dentro, “pelos impulsos psíquicos que justificam o trabalho do corpo” (STANISLÁVSKI, 2015, p. 242). Segundo o mestre russo, “A ação física não é um objetivo em si, mas o meio para a criação da linha exterior e depois interior da lógica e da coerência no desenvolvimento do papel” (STANISLÁVSKI, 2015, p. 241).

Como parte do seu novo método de ensaios, o *étude* coloca o ator no centro da criação cênica para agir em seu próprio nome, dentro de circunstâncias propostas relacionadas aos temas da peça a ser trabalhada, logo após a primeira leitura do texto ou até mesmo sem a leitura prévia do texto por parte dos atores. Com isso, busca-se o desprendimento das indicações do autor e daquilo que já está escrito na peça para lançar o ator na criação das ações a partir de seu próprio material vivo, priorizando sua independência e sua autonomia criativa.

Maria Knebel² (1898-1985) diferencia o novo do antigo método de ensaios, observando que, durante a análise à mesa, os atores não podiam ver a “importância na existência física do herói, pois esta não se materializava” (KNEBEL, 2016, p. 51).

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,

² Atriz, diretora e pedagoga russa. Uma das mais importantes discípulas de Stanislávski a quem o mestre confiou a transmissão direta do método de análise ativa em seus últimos anos de vida e aprofundamento do seu Sistema.

no mundo da própria peça. É preciso que o ator perceba o episódio ensaiado não apenas racionalmente, mas com todo o seu ser. (KNEBEL, 2016, p. 51).

Um dos perigos alertados por Stanislávski (2015), em relação à exploração fria e racional da peça e do papel pelo trabalho de mesa realizado no início do processo de criação, recai sobre a rendição antecipada dos atores ao poder do autor, levando-os a uma submissão cega a ele:

Atores que se entregam ao poder do autor passam a acreditar nele cegamente e, em vez de se inspirar em si mesmos, pegam dele aquilo que ele lhes dá; e ao pegar o alheio, ajeitam-se a ele. Mas imitação não é criação, nem vivência, nem arte. (STANISLÁVSKI, 2015, p. 235).

Pretende-se, assim, que o ator afaste-se das rubricas do autor para completar sua criação com suas próprias vivências, exercitando sua vontade, sua memória e imaginação. Dessa forma, o *étude* oportuniza aos atores estudar a ação da peça e do papel por trás do texto e a partir de si mesmo, e esse estudo significava, para Stanislávski, (2015, p. 238) “[...] conhecer as partes constituintes de cada uma das grandes ações, sua estrutura, coerência, alternância, lógica e objetivo, ou seja, o objetivo de cada uma parte em separado e no geral”.

Na prática dos *études*, os atores constroem o próprio texto falado improvisado com base no tema do acontecimento estudado. Segundo D’Agostini (2007, p. 41) “o acontecimento é determinante, pois ele agrega todos os demais elementos da ação e traz em si o conflito que se estabelece entre as personagens que dele participam”. O texto do autor é memorizado somente em um momento posterior, em que o tema do acontecimento trabalhado foi aprofundado pelos atores por meio da ação física e da palavra falada improvisada.

Na primeira etapa do processo de criação do espetáculo “Nossa cidade”, foi proposto o trabalho sobre a construção de *études* sem a leitura prévia do texto dramático pelos alunos. O grupo de alunos-atores realizou a sua leitura após terem criado a primeira parte do espetáculo, o equivalente ao 1º ato do texto que aborda a vida diária dos moradores da pequena cidade fictícia norte-americana de Grover’s Corners à época de 1900. Para a construção das cenas que compuseram toda a primeira parte, os alunos-atores partiram para a realização de *études* sobre acontecimentos e circunstâncias trazidos pela diretora e que foram tanto retirados do próprio texto dramático, quanto criados pela própria diretora

em sua relação imaginativa com a obra do autor.

Para Stanislávski (2015), as circunstâncias podem ser compreendidas como:

[...] a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, o entendimento da peça por nós, atores e diretor, nossos acréscimos, *mise-en-scènes*, a montagem, cenário e figurinos do artista, adereços, luz e som etc.: tudo o que é proposto para que os atores levem em conta na criação. (STANISLÁVSKI, 2015, p. 295).

Quando criados, os novos acontecimentos e circunstâncias estiveram sempre relacionados diretamente ao universo da obra e à ideia do autor. A medida que os *études* eram desenvolvidos, apresentavam-se perguntas à diretora e aos atores relativas às lacunas no desenvolvimento das linhas das ações dos personagens. Dessa forma, os atores eram instigados a criar novas circunstâncias para justificar as linhas de ações com sua própria lógica e coerência.

Como exemplo de *étude* realizado na etapa sobre um acontecimento pertencente ao texto dramático, cito a grande ação de “tomar o café da manhã em família” como proposição investigada pelo grupo. A partir da ação geral, os alunos-atores foram encontrando ações menores, mais específicas, a medida que sentiam a necessidade de enriquecer as linhas de ações que estavam compondo para os papéis. Para justificar as ações físicas que compuseram esta grande ação, os atores precisavam criar novas circunstâncias a partir de sua própria pessoa-artista, completando com a sua imaginação aquilo que lhes faltava. Por exemplo, um grupo de atores criou o momento do café da manhã da família Gibbs, composto pelos personagens Sr. Gibbs, o médico da cidade, sua esposa, a dona-de-casa Sr^a Júlia Gibbs, e seus filhos adolescentes George e Rebecca. Ao realizar tal *étude*, criaram uma série de ações físicas que particularizou as linhas de ações de cada papel.

Estudando as ações de tais papéis, criaram novas circunstâncias e ações específicas segundo algumas circunstâncias que já estavam dadas, como a época onde se passa a ação (1901), o lugar onde vivem (uma pequena cidade dos Estados Unidos), a posição social dos personagens (que se enquadra na classe burguesa em ascensão) e sua crença religiosa cristã. As circunstâncias eram determinantes e pertenciam ao universo da obra do autor dramático.

Na composição das ações físicas sob tais circunstâncias, os alunos-atores acrescentaram ações específicas como: o momento de rezar antes de começar a refeição,

a provocação entre os irmãos na hora da mesa, o pedido de silêncio da mãe, como forma de manter o respeito em um momento de comunhão entre a família, e a demora do filho George chegar à mesa, justificada pelo fato de precisar de mais tempo para se arrumar, já que iria se encontrar com a vizinha Emily Webb, por quem ele estava apaixonado, para irem juntos à escola.

Todas essas ações, que não foram dadas de uma só vez, nem pelo texto dramático nem pelo diretor, foram construídas pelos atores no exercício do estudo das linhas de ações de seus papéis. A cada momento em que o *étude* era avaliado tanto pelo diretor quanto pelo ator, novas perguntas eram feitas e, com elas, novas circunstâncias eram acrescentadas para enriquecer a linha de ações físicas que estava sendo elaborada e avaliada segundo uma perspectiva do olhar que separava aquilo que era menos importante daquilo que era considerado essencial.

Com a experiência de partir para a criação dos *études* sem que os alunos-atores tivessem realizado a leitura do texto dramático, pode-se perceber o quanto os estudantes de atuação puderam explorar a liberdade de criação e autonomia no seu *como* fazer, a partir de **o que** lhes era proposto. Colocando-se nas situações e circunstâncias propostas pelo diretor, permitiram-se confiar em sua independência criativa, por não estarem amarrados ou apegados ao conhecimento das situações delineadas pela dramaturgia do autor. Como resultado dos *études* realizados, sem o conhecimento do texto dramático, os alunos-atores criaram situações que não constavam na dramaturgia de Wilder, mas que estavam em estreita relação com o universo da obra e a ideia do autor. Essas cenas, tais como “O vestido novo de Emily Webb”; “As brincadeiras das crianças da cidade”; “Os meninos experimentam refrigerante”, “A perseguição do Sr. Simon Stimson pela Sr^a Soames”, vieram a colaborar com a ideia do autor na primeira parte da obra, em que se pretende mostrar o cotidiano dos moradores de uma pequena cidade no interior dos Estados Unidos, no início do século XX, o funcionamento da sua vida diária e as relações entre as pessoas. Algumas das cenas fizeram parte da dramaturgia do espetáculo, outras foram editadas em função da dinâmica da primeira parte do espetáculo e da necessidade evidenciada na linha dramática que se delineava.

Stanislávski justifica o fato de o diretor não contar detalhes de toda a peça a ser encenada: “Porque eu não quero sobrecarregar a tarefa inicial dos artistas, e também porque temo que vocês se distanciem de si próprios” (STANISLÁVSKI, 2015, p. 247). Nessa

perspectiva, cria-se nos atores a necessidade de completar a obra com sua imaginação e buscar circunstâncias análogas segundo suas próprias vivências. Assim, percebe-se uma conformidade da prática realizada com o pensamento do mestre russo que concebe o trabalho do ator como cocriador e o diferencia daquele que realiza um ofício banal:

[...] será completamente diferente se um artista verdadeiro, por um ou outro caminho, movido por um ou outro impulso, sozinho ou com a ajuda de um diretor, for pelo mesmo caminho que fez o autor da obra, ou seja, se ele escolher das suas próprias memórias emocionais, das observações e da experiência da vida um material que seja análogo ao autoral, e criar a partir dele uma linha da peça, do papel e de ações físicas e verbais que sejam análogas às do autor, mas que sejam suas próprias. Cocriação é a arte de um artista verdadeiro. [...] Eu os convido a este tipo de trabalho e não ao ofício de gramofone [...]. Ao obrigá-los a investir seus próprios pensamentos, sentimentos e ações físicas e verbais no trabalho do papel, eu os empurro pelo caminho que foi feito pelo autor e os converto em seus cocriadores, e não em mortos e mecânicos gramofones. (STANISLÁVSKI, 2015, p. 248).

A proposição de partir para a criação sem o conhecimento do texto escrito por parte dos atores provocou uma grande impressão por parte dos atores quando, finalmente, após a criação de toda a primeira parte do espetáculo, puderam ler o texto de Thornton Wilder e perceber a vida dos papéis e do universo da peça representados por suas próprias ações, e tudo aquilo que criaram para além do texto escrito e que estava em conformidade com o tema e a ideia da obra. Colocando lado a lado a obra do autor dramático e sua própria criação, os alunos-atores puderam perceber o objetivo do trabalho com os *études* que haviam alcançado: a aproximação com o texto do autor e o aprofundamento na essência da obra. Puderam também refletir sobre o processo vivenciado onde foi “promovido o desenvolvimento psicofísico integral do ator em seu papel, resultando no espetáculo, uma unidade da criação do autor, do diretor e do ator” (D’AGOSTINI, 2007, p. 24).

Buscando a justificativa das ações pela linha lógica e coerente das relações humanas em jogo no *étude*, os atores abordaram os papéis “de um ponto de vista humano”, baseando-se nas suas próprias “experiências de vida e na realidade conhecida de cada um” (STANISLÁVSKI, 2015, p. 238) para compor seus papéis. Neste trabalho, abrem-se espaços no texto, descobre-se possibilidades de ações por trás dele e por esta via,

[...] colocamos no texto de outro nosso subtexto e estabelecemos as nossas próprias relações com as pessoas e as condições de sua vida; filtramos dentro de nós todo o material recebido do autor e do diretor; de novo, elaboramo-lo dentro de nós, fazemo-lo renascer e complementamos com nossa imaginação.

(STANISLÁVSKI, 2015, p. 296).

Na criação do espetáculo “Nossa Cidade”, o procedimento dos *études* possibilitou aos atores acessar a imaginação pela realização de tarefas físicas. Pela via do corpo em ação, a imaginação foi instigada, permitindo aos atores dar a sua contribuição pessoal na construção da linha do corpo humano do papel já que, nas palavras de Stanislávski, nem autor nem diretor fornecem todo o material necessário a sua criação e “o ator é obrigado a criar na sua imaginação, as suas circunstâncias a partir das suas próprias memórias emocionais e visuais, e também a partir de momentos da vida pessoal que foram na realidade vivenciados” (STANISLÁVSKI, 2015, p. 237). Dessa forma, a independência do ator e o desenvolvimento da sua personalidade artística foram preservados, pois ele recriou o papel a partir dos seus elementos interiores, “a partir da natureza orgânica da própria individualidade” (KNEBEL, 2016, p. 127).

Nos exercícios dos *études*, os atores puderam adquirir o domínio sobre seus papéis e a apropriação do universo da obra do autor cumprindo com o objetivo de “*recriar*, a partir de si mesmos, ‘*um ser humano vivo*’” (Stanislávski, 1952 *apud* KNEBEL, 2016, p. 127).

Referências

D’AGOSTINI, Nair. O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator. **Tese**. (Doutorado) –Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Poética de la pedagogía teatral**. México: Siglo Veintiuno Editores SA, 1991.

STANISLÁVSKI, Konstantin. Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo. In: VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e sistema. RJ: Funarte, 2015, pág. 234-256.

_____. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias**. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski ensaia**: memórias. São Paulo: É Realizações, 2016.

VÁSSINA, Elena. O “novo método” de Stanislávski segundo seu último texto: “abordagem da criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo”. **Revista Moringa**, v.6, n.2, p.121-130, jul./dez. João Pessoa: UFPB, 2015.

_____.; LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e sistema. RJ: Funarte, 2015.

ZALTRON, Michele Almeida. A prática do etud no “sistema” de Stanislavski. RJ: **Questão de Crítica**, v.8, n. 65, p.184-200, ago. 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br> Acesso em: 20 fev. 2017.

ÁVILA, Silvana Baggio. **Reflexões acerca da prática do étude no processo de criação do espetáculo “Nossa Cidade”**. Santa Maria: UFSM; Professora Assistente no Departamento de Artes Cênicas-CAL-UFSM. Atriz.