

Os *Études* Stanislavskianos e o *Prêt-à-Porter* Antuniano

Argus Cecil Nery Monteiro

Russian Academy of Theatre Arts – GITIS – Moscou, Rússia

E-mail: argus.monteiro@gmail.com

Resumo

Esse artigo discorre sobre os sistemas de trabalho do diretor russo Konstantin Sergeevitch Stanislavski – os *études*, e do diretor brasileiro Antunes Filho – o *Prêt-à-Porter*, em que ambos partem do trabalho do ator através de cenas improvisadas. Assim, o artigo descreve e analisa cada sistema de trabalho dos dois diretores citados, concluindo com a comparação de ambos os sistemas.

Palavras-chave

Teatro. Trabalho do ator. Konstantin Stanislavski. Antunes Filho. Maria Knebel.

Abstract

This article says about the theater systems of the russian director Konstantin Sergeevitch Stanislavski – the *études*, and about the brazilian director Antunes Filho – the *Prêt-à-Porter*, where both starts from the actor's work through improvised scenes. So, the article describe and analyze each working system of these two cited directors, and conclude with the comparison of both systems.

Keywords

Theater. Actor's work. Konstantin Stanislavski. Antunes Filho. Maria Knebel.

Na década de 1930, desgostoso com os resultados obtidos ao longo da sua carreira artística, Stanislavski queria aumentar a qualidade do trabalho criativo dos atores, alterando o seu processo de trabalho.

Desde que começou a sua trajetória artística, quando ainda estava na Sociedade Moscovita de Arte e Literatura, ali, o jovem ator teve a sua primeira visão aprofundada da arte, quando o diretor A. F. Fedotov junto com o cenógrafo F. L. Sollogub, mostraram-no uma nova forma de se fazer teatro¹.

A sua forma de ver teatro foi aumentando gradualmente ao longo dos anos. Já como diretor, observou o trabalho da trupe do duque de Meiningen nesta mesma época, e, observou a importância dos elementos da direção realista do teatro, algo que estava em voga naquele período, como o uso do figurino e das ações cênicas - que deveria ser fiel ao tema proposto ao espetáculo, aumentando a qualidade estética do espetáculo.

Stanislavski teve como resultado dos seus estudos a criação de três linhas essenciais nas ações do ator: a intuição, o sentimento e a fantasia.

Em 1898, junto com V. I. Nemirovitch-Dantchenko, fundam o Teatro de Arte de Moscou, colocando os seus estudos na prática. Stanislavski antecipa o que futuramente seria o seu método das ações físicas² nas suas montagens, como podemos ver no trabalho dos

atores nesta época: relatado no seu livro *rabota aktera nad rol'yu*³, mostra como ele dirigiu o espetáculo *A Desgraça de ter Espírito*, em 1906: nesta primeira fase do teatro, os atores deveriam seguir todos os detalhes descritos no texto, deixando pouco espaço para o trabalho criativo do ator. Ao longo dos anos, o seu trabalho foi evoluindo, influenciado também pelos experimentos feitos nos estúdios, que eram grupos de trabalho que funcionaram como a base experimental do teatro, funcionando de 1905 até a década de 1920. Apesar do caráter experimental, os resultados destes estúdios influenciaram o seu trabalho nos anos seguintes, como no plano de direção do espetáculo *Otello*⁴, relatado no mesmo livro, em 1929.

No seu trabalho sobre a peça *O Inspetor Geral*, na década de 1930, ele já experimenta um “novo” processo de trabalho: baseado em experimentos realizados com a sua assistente Maria Knebel - oriunda do segundo estúdio do Teatro de Arte de Moscou -, busca um trabalho criativo do próprio ator: estimulando a imaginação deste, o diretor seria apenas o seu orientador e sugeriria possíveis situações⁵ para a construção da cena. Não era mais o foco do trabalho em repetir fielmente o texto do autor, mas sim em criar uma cena análoga ao texto. Com a cena improvisada, criada e já fixada⁶,

³ *Работа актера над ролью (O trabalho do ator sob o papel)*, é o quarto volume da sua coletânea de 8 livros, publicados na Rússia. A mesma coletânea foi lançada entre 1988 e 1999, com 9 volumes.

⁴ Neste espetáculo, Stanislavski já tinha começado a experimentar um método de trabalho alternativo, em que resultasse em uma menor dependência do texto em relação ao trabalho do ator, já que este não necessitava seguir todos os detalhes do texto.

⁵ Tal trabalho é chamado de circunstâncias propostas.

⁶ O termo fixação é usado na escola russa de teatro, quando há a consolidação da cena improvisada, sendo esta trabalhada ao longo dos ensaios. Apesar da cena já ter sido definida, nada impede

¹ “Graças a Fedotov e Sollogub, que dentro de mim aconteceu a mudança do ponto morto, como que se eu saísse de um beco, no qual foi trilhado longamente. O novo caminho eu não achei, mas entendi os meus erros...” (STANISLAVSKI, 1954, p. 114) (Tradução do autor).

² Termo criado por Stanislavski, onde ele sistematiza o seu sistema, no qual tem como pilares: o superobjetivo, a ação cênica, e a fé nas circunstâncias propostas. Todo o sistema buscava colocar o realismo cênico como uma busca da natureza inconsciente do ator, a busca da vida da alma humana.

haveria um trabalho posterior de mesa – em que atores e diretor fariam a análise literária da peça.

Tal trabalho de improvisação, Stanislavski definiu como *études*. Junto com Nemirovitch-Dantchenko, definiram novas funções para o diretor: “diretor – intérprete; diretor – espelho; diretor – organizador do espetáculo” (KNEBEL, 2010, p. 375).

Uma das suas assistentes desta época foi Maria Osipovna Knebel⁷, em que desenvolveu o trabalho dos *études*, criando o termo **Método de Análise das Ações**⁸, após a morte de Stanislavski. Partindo desta ideia de cenas improvisadas para uma criação mais original do ator, os *études* foram adaptados não apenas no trabalho em relação aos ensaios de espetáculos, mas também para toda uma metodologia de ensino, sendo executada até os dias de hoje em países como a Rússia.

D. G. Livnev (LIVNEV, ZVEREVA, 2008, p. 102), define o termo *étude* em três variações: 1 – o *études* podem ser realizados no primeiro ano da graduação, como a etapa inicial da profissão do ator e do diretor; 2 – os *études* podem ser construídos para a preparação das peças (ou a partir da análise de trechos de peças); 3 – os *études* podem ser consolidados “no passado”, onde o ator-estudante utiliza-se de quadros, cenas, ou lembranças e constrói uma cena do passado a partir destas fontes. Neste artigo, utilizaremos somente o sentido pedagógico. Apesar de ter objetivos distintos

possíveis modificações, por estar em um processo artístico.

7 Maria Osipovna Knebel (Moscou, 1898 – 1985), renomada diretora e professora russa de teatro, autora de vários livros sobre o trabalho do ator.

8 O termo *Método de Análise das Ações* foi criado por Knebel como resultado de experimentos dessa última fase criativa de Stanislavski, onde ela se utiliza e formaliza todo o trabalho de ensaios já descrito – uso de *études* nos ensaios e o posterior trabalho de mesa.

dos outros dois, o processo de trabalho não difere muito entre eles.

Os *études* são usados na escola russa teatral durante a graduação em teatro. Tal configuração remonta aos anos 1930, em que vários diretores russos⁹ concluíram que o trabalho ideal de formação do futuro ator seria iniciar os estudos com os *études*, ficando livre do trabalho de texto e focando apenas no trabalho criativo das cenas. A partir do segundo ano da graduação, o futuro ator faz o estudo do texto, mas, segue o método da análise ativa, construindo *études* a partir de cenas análogas as do texto, com o professor assumindo o papel de diretor-orientador.

No primeiro semestre do primeiro ano da graduação em artes cênicas nas universidades russas¹⁰, o aluno monta a sua própria cena, pensando apenas em um enredo que possua um conflito factível. Mesmo sendo uma turma de jovens alunos em sua maioria, detecta-se que eles não possuem um grande repertório de vivência para as ações da cena. Mas isso não significa que esses alunos não façam cenas sem qualidade. No final da apresentação da cena, o professor orienta, dá sugestões, o questiona, ou então descarta a proposta, pedindo para o aluno voltar na aula seguinte com outra cena. Todo esse processo ocorre ao longo do semestre, e, assim que chega o período de avaliação no final deste período, os professores de interpretação fazem uma banca e avaliam as melhores cenas. Como um ensaio geral, são mostradas as cenas já estabeleci-

9 Podemos citar: Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Meyerhold, Gortchakov, Knebel, Lobanov, Gontcharov e outros.

10 O método de trabalho relatado foi observado pelo pesquisador no GITIS – Instituto de Artes Teatrais da Rússia, mas tal método também é comum em outras instituições de ensino da Rússia.

das – ou seja, os *études* que se tornaram cenas definitivas – sendo passíveis de modificações para a prova pública – a avaliação semestral.

No segundo semestre ocorre algo parecido. Mas, o aluno não está sozinho em cena. Para aumentar o potencial do jogo do ator, os alunos atuam em duplas (ou trios, dependendo da situação), buscando a criação de uma nova cena improvisada. Mais uma vez, os alunos não usam qualquer dramaturgia, mas sim, criam a sua, através da orientação do professor.

O método de trabalho do professor, neste caso, é ser um diretor-orientador: instigar os alunos no fim da cena e fazer perguntas sobre a cena trabalhada e a personagem que o aluno realizou. Questões básicas e específicas são propostas; questões básicas para os alunos são três: **Quem é você? Aonde você está? Quando ocorre a cena?** Tais questões fazem o professor estimular o aluno a abrir o personagem que ele criou. A seguir, se o professor perceber que a cena possui um potencial criativo, ele começa a fazer questões específicas; assim como propõe as circunstâncias propostas, baseadas no **se** stanislavskiano, aumentando a possibilidade criativa da cena. Caso o *étude* for realizado em duplas, o professor faz as perguntas básicas para cada um dos alunos envolvidos e, a seguir, questiona cada um sobre qual relação tem com o outro. Se o professor dá como satisfeito o trabalho dos alunos, ele propõe um trabalho contínuo da cena – chamado de fixação da cena – ao longo do semestre. Neste período, a cada aula o professor observa a evolução da cena e continua apontando novas circunstâncias propostas.

O trabalho do professor-diretor também inclui fazer a *mise en scène* – observar e fazer a colocação dos alunos em cena, melhorando a

distribuição desses no palco, assim como controlando o próprio jogo do ator – pois é trabalhado também a questão do tempo-ritmo em cena. Apesar da pouca experiência dos jovens alunos, o professor já trabalha com a velocidade das ações e do discurso cênico – o uso de pausas é estimulado, para o futuro ator buscar um subtexto entre as falas, mesmo não tendo um domínio pleno do uso da pausa.

Nos *études*, o estudante é questionado sobre quem ele é, e dá as informações necessárias de um possível superobjetivo da personagem que ele criou, ou seja, ele mostra quem ele quer ser e quais as suas atitudes que deseja ter para chegar no seu superobjetivo. Temos, como exemplo: se um aluno criou o personagem de um assassino, o objetivo dele é de cometer um crime, e ele terá na sua inconsciência que só terá como satisfeito quando o objetivo for cumprido, ou seja, o seu desejo interior foi estimulado do consciente para o inconsciente.

Para aumentar estas possibilidades do acesso ao inconsciente, o próprio Stanislavski já havia falado das circunstâncias propostas – é um recurso em que o diretor coloca a personagem do ator em possíveis situações de conflito durante o espetáculo, fomentando o conflito consciente para o inconsciente da personagem.

O método de trabalho prepara os alunos para os anos pós-universitários, quando o futuro ator, mais consciente das suas possibilidades criativas e do seu repertório de ações, poderá trabalhar com os textos, segundo o método da análise das ações. A ideia é que o ator trabalhe junto com o seu futuro diretor através de *études*, intercalando com o trabalho de mesa, analisando a peça a ser montada.

Já em São Paulo, nos fins dos anos 1940, começava a carreira teatral de um futuro dire-

tor de renome: José Alves Antunes Filho. Primeiramente como ator, mas, em seguida, somente atua como diretor. Antunes trabalhou ou se aproximou de vários diretores que o influenciaram, como Zibgniew Marian Ziembinski, Flaminio Bollini, Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Maurice Vaneau, Kazuo Ohno, Tadeuz Kantor e Robert Wilson.

No período em que esteve no Teatro Brasileiro de Comédia, no início dos anos 1950, podemos observar como o jovem Antunes começou a trabalhar e a cuidar da parte técnica do ator. Era necessário todo um cuidado especial neste trabalho, e ele rapidamente viu a importância disso enquanto estava junto com os diretores renomados do teatro:

(...) a pegar uma ideia, formalizá-la, e ter a técnica adequada para isso. Então aí e que entra o Ziembinski, meu guia, que me ensinou; diariamente ele me ensinava como ele fazia e como fazer isso, a técnica do ator. Porque sem técnica não dá pra chegar lá! (MICHALSKI, 1995, p. 212)

Trabalhando no TBC, Antunes acaba conhecendo outras tendências de estilos teatrais, como o expressionismo, o neorealismo italiano, e outros, que o ajudaram a aumentar o seu repertório para produzir o seu futuro estilo teatral próprio, que reúne diversas tendências artísticas.

Antunes também teve a cooperação do diretor russo Eugenio Kusnet, que era um adepto do sistema Stanislavski no Brasil. Kusnet não somente assimilou a literatura dos livros russos de Stanislavski, mas também colocou estes conhecimentos em prática: o uso do método das ações físicas e a ideia dos *études*. É visto que Kusnet desconhecía o significado real de *études* – provavelmente tenha entendido como a tradução literal – **estudos**, e não como uma

cena improvisada a partir de um conflito como já foi descrito anteriormente. Antunes assimila este conhecimento, que influenciaria no seu repertório teatral.

Ao longo da sua carreira artística, Antunes coloca à prova o que aprendeu. É visto como o realismo era executado no seu trabalho: nos ensaios com os atores, ele usou o método Stanislavski através de *études*, mesmo que de forma involuntária. Propondo aos atores cenas análogas com as da peça e dando a liberdade criativa aos atores para que eles não fossem meros “bonecos” na mão do diretor, podemos observar que ali já começava a batuta do próprio Antunes, o que mais tarde seria o embrião da forma de trabalho que ele chamaria de *Prêt-à-Porter*.

Com o passar dos anos, Antunes observou a eficácia da influência da filosofia, e, com isso, busca respostas para os problemas da sociedade contemporânea. Elementos e conceitos da arte, como o modernismo, o positivismo, o racionalismo e outros já estavam ultrapassados. Era necessária a busca de uma arte correspondente ao pensamento dos novos tempos. Para isso, Antunes busca o que ele chamou de **realismo brasileiro**:

Estamos, por meio de exercícios, procurando afastar-nos do naturalismo internacionalmente consagrado, buscando o verdadeiro comportamento do nosso homem de campo. Se tal experiência for bem-sucedida, ter-se-á criado um realismo brasileiro, que poderá vir a revolucionar a arte da representação no Brasil. (GUIMARÃES, 1998, p. 34)

Observando o trabalho do ator, Antunes repara que não basta possuir apenas a qualidade artística. Era vista a necessidade de uma formação intelectual: o conhecimento do ator

acerca das informações sobre a peça e os personagens relacionados com a vida em geral eram de extrema importância. Em uma de suas entrevistas, Antunes define quem é o seu ator ideal:

Eu o (ator) quero independente, eu o quero senhor absoluto do palco. (...) O ator terá que ser ao mesmo tempo cientista, artista, físico, matemático, professor de literatura, político e sociólogo. Pode ser meio utópico o que eu vou dizer, mas o ator é a grande síntese do conhecimento humano. (MILARÉ, 2007, p. 249)

Anos depois, já na formação do seu Centro de Pesquisa Teatral, Antunes publica o manifesto em que dá o significado do **método de trabalho** do CPT, buscando ser um centro diferencial de pesquisa, de experimentação e de formação do ator. Ainda neste manifesto, Antunes proclama a necessidade de unir a teoria à prática, visto que o significado teórico surge em cena através de exercícios, dos quais dão novas possibilidades criativas aos atores.

Todo o conhecimento teórico vem de uma vasta bibliografia, em que Antunes seleciona alguns livros para trabalhar com os atores. Além de livros de teatro, também há livros de filosofia e de sociologia que são usados para aumentar o potencial criativo e o repertório artístico dos atores, suscitando-os a pensar sobre as questões da sociedade contemporânea, assim como fazer a manutenção ideológica na sua formação.

Discutindo com o realismo teatral, mas através de novas ideias, Antunes propõe uma releitura desta corrente teatral. Para ele, não é importante o quanto o espetáculo é realista¹¹, pois ele acredita que a base de todas as ações

realistas do ator está na alma, e não no estilo, ou seja, todas as ações, gestos, discursos... tudo vem da alma. Antunes Filho concorda que o ator deve dar de si ao papel. Entretanto, se ele faz isso somente com a ajuda da razão, a sua ação tornar-se-á falsa. O diretor conta que o ator precisa trabalhar através da respiração, e por aí vem o seu entendimento sobre o realismo teatral: “É a captação do ar, para dar outras inflexões, outros sentimentos, outras sensações. Você nunca se adentra num sentimento”¹². Veremos maiores detalhes do uso da respiração adiante.

Para colocar toda essa teoria em prática, Antunes propõe uma série de exercícios e uma metodologia que ele colocou no seu método de trabalho, primeiramente em 1984, quando ele aborda todo o seu sistema de trabalho em 20 páginas, descrevendo desde o sentido de Diderot – na discussão sobre a razão na cena, indo para as questões filosóficas, como a dialética de Politzer e as ideias metafísicas de Artaud. O seu método compõe-se de três partes: preparação técnica do ator, preparação da alma do ator e construção da imagem. Anos depois, em 1987, saiu uma nova versão do seu método, com atualizações no seu trabalho sobre a preparação do ator. Nesta nova edição há quatro capítulos: **discurso cênico e expressão corporal, programação** (o trabalho sobre o papel e a análise do texto), **gênese** (o trabalho sobre o papel, a análise do passado e do futuro do papel), **ensaio de situação** (quando se analisa os resultados na programação e na gênese).

Para colocar o seu método em prática, Antunes opta por atores jovens, onde vê a possibilidade de criar não somente o novo ator, mas

¹¹ Entrevista com o diretor.

¹² Entrevista com o diretor.

também formar seres humanos equilibrados. Trabalhar com atores jovens em formação permite ver que esses não possuem carimbos estabelecidos, podendo ser moldados livremente, no objetivo de construir um novo ator.

Nesta época em que funda o seu Centro de Pesquisa Teatral, Antunes também abre vagas para o seu curso anual de teatro – o **cptzinho**. Podemos observar que o curso é o início da formação deste futuro ator. Antunes e os seus assistentes trabalham com os alunos num período de 4 meses (atualmente), em aulas que tratam sobre o corpo, a voz, a retórica e dramaturgia, além de análise de filmes.

O autor deste artigo observou as aulas de corpo e voz, e percebeu que, nas aulas de corpo, há o uso de dois elementos primordiais: o desequilíbrio e a respiração como regulador do tempo ritmo e do sentimento. O desequilíbrio traz ao aluno a necessidade da comunicação dos contrários, assim como a imprevisibilidade do movimento e a busca do realismo da ação cênica.

A respiração atua como regulador do tempo ritmo e do sentimento, mostrando a procura deste movimento realista, fugindo da ansiedade e fazendo a busca de um melhor domínio do aluno na sua construção da futura personagem.

Nesta construção da personagem, posso destacar as formas de acesso observadas: gênese, *blues*, filmes e exposições em geral, assim como outros exercícios trabalhados durante o período do curso. Os filmes (que ficam à disposição dos alunos, indicados como referências de cenas e enredo) e as exposições (indicadas pelo próprio Antunes e seus assistentes) servem como fontes de repertório. A gênese, apesar da sua origem dramatúrgica (que é a análise e criação da vida anterior

da personagem), causa forte influência nesta construção. O *blues* dá o repertório de movimentos, que, através da música, estimula o aluno individualmente, e a seguir com o seu parceiro, na busca e construção do repertório gestual, no contato e nos olhares. Com todo este processo, o aluno poderá aplicar tudo na construção da cena, junto com o seu parceiro.

Nas aulas de voz, há o uso da ressonância e da silabação, do fonemol, do uso da respiração como regulador do sentimento e do tempo ritmo, e o uso de sombras para o monólogo interior e a busca do mito.

Nos exercícios de ressonância e silabação, é de se destacar a importância no exercício da atividade do ator, além de ser um condutor do fonemol. Quanto a esse, é uma língua imaginária (lembra um exercício básico do teatro, a blablablação), que tem uma importância no exercício do ator, pois reforça a silabação na busca do diálogo na criação da personagem, através da modulação da voz.

O uso da respiração é também de extrema importância, regulando o tempo ritmo na fala do ator, e assim como a formação do sentimento, aliado com o uso das vogais. Com um melhor domínio da respiração (e do tempo ritmo), o aluno pode ter controle do monólogo interior, na busca das **sombras**, resultando na busca do mito.

Durante o curso, os alunos, em duplas, constroem diversas cenas usando estes elementos. Tais cenas são analisadas por uma banca, primeiramente pelos assistentes, seguindo pelo próprio Antunes. É vista uma evolução gradual da qualidade do jogo do ator durante o curso, na medida em que os elementos acima são trabalhados. Nas suas avaliações, Antunes critica e faz alterações necessárias para melhorar a cena.

Através de todos os resultados deste curso, além de suas montagens, em um momento crucial da sua carreira, ele decide criar um método que faça o ator ser independente do diretor na sua criação. As cenas criadas dos atores não seriam balizadas por uma peça, mas sim por cenas improvisadas por eles mesmos, sendo desenvolvidas com a ajuda do próprio Antunes, na figura de diretor-orientador, com o objetivo de que atores iniciantes compreendam e já comecem a praticar a arte dramática, aprimorando o trabalho de interpretação e da imaginação dos jovens atores.

E assim nasce o que Antunes chama de *Prêt-à-Porter*¹³. A primeira edição do *Prêt-à-Porter* acontece em 1998, quando Antunes reúne várias cenas prontas pelos alunos e atores, mas que, no processo de criação, inicialmente eram improvisadas. Antunes define *Prêt-à-Porter*: “é a busca de um novo tipo de teatro, um teatro da sensibilidade, no qual não existem mais certezas, estereótipos e macetes, mas onde cada um de seus criadores está ali com suas dúvidas, sua precariedade, com seus limites.” (MILARÉ, 2010, p. 337). Já houve várias edições do *Prêt-à-Porter*, em que modificações foram realizadas, mas a essência de ter cenas criadas pelos alunos e atores continuam. Devido ao número de edições do seu *Prêt-à-Porter* (10), podemos julgar que é um sucesso de reconhecimento pela crítica¹⁴.

Segundo o próprio Antunes, ele utiliza-se de todas as referências possíveis e imagináveis¹⁵, influenciadas pela literatura indicada pelo diretor, assim como os filmes e exposições, e pelo

seu sistema, o que já falamos anteriormente, refletindo nesta conexão teoria-prática.

O método de trabalho do *Prêt-à-Porter* pode ser descrito na união criativa de dois atores, em que esses escolhem uma situação de conflito. Com o tema escolhido, eles têm uma semana para elaborar a primeira cena, ou seja, eles escrevem e ensaiam a cena que só é o esboço de um futuro trabalho que irá se estabelecer. Ela é improvisada, pois, como não há uma peça para balizar a criação, a própria situação cria a futura dramaturgia. A parte dramática é analisada nas aulas de dramaturgia, em que o professor desta matéria analisa, discute e orienta as cenas escritas que serão levadas à cena.

Através do uso de elementos do método de trabalho de Antunes Filho, como a programação e a gênese, os atores constroem a história com os procedimentos descritos na fase inicial. A programação, neste caso, faz o ator analisar a sua personagem, até que o ator chegue em um nível de inconsciência; na gênese, o ator continua a trabalhar sobre a personagem, mas agora analisando o passado e o futuro do papel criado. Ou seja, toda a criação e análise são de responsabilidade dos atores, somente tendo a orientação de Antunes nas apresentações.

Com a cena criada, os alunos e atores devem avaliar se a situação pode ocorrer, assim como responder a possíveis questões geradas pela cena – as ações dos personagens nos planos individual ou na interrelação dos mesmos. Com todas as possibilidades e questões sanadas, das quais surgem durante as apresentações, o próprio Antunes avalia a viabilidade da cena, como ele próprio fala: “e aí é que eu vou ver se interessa ou não. Se é interessante apresentar ou não. Se alcançou o nível dese-

13 Podemos traduzir o termo *prêt-à-porter* originário da língua francesa como pronto-a-vestir.

14 Veja mais em <https://aplusobrasil.com.br/antunes-filho-apresenta-10%C2%AA-edicao-de-pret-a-porter/>.

15 Entrevista com o diretor.

jável de interpretação e de espetáculo... teatro. Que seja teatro. Não é uma coisa qualquer. Tem que ter uma estrutura, uma estrutura com princípio, meio e fim.”¹⁶

Podemos analisar ambos os sistemas de trabalho: os *études*, de Stanislavski, e o *Prêt-à-Porter*, de Antunes - e ver quais são as possíveis semelhanças.

Antes dos *études*, segundo o seu livro *O trabalho do ator sob o papel*, Stanislavski relata a divisão em três partes da sua carreira criativa – no início do livro, quando ele monta, em 1906, a peça *A Desgraça de ter Espírito*, de Alexander Griboedov. Primeiramente, ele lia e analisava o texto com os atores, para depois irem a cena. Havia todo um trabalho de mesa anterior, com uma análise extremamente detalhada do papel, da peça e das cenas a serem trabalhadas, e que os atores deveriam seguir as indicações do autor. Na sua segunda fase, no plano da montagem de *Otello*, em 1929, ele já não buscava mais o estudo aprofundado anterior aos ensaios. O ator não tinha mais a obrigação de uma leitura aprofundada do texto, e ele não era obrigado a decorar *ipsis litteris* a sua cena. Se caso o ator esquecesse do texto, Stanislavski sopraria o texto para o ator, como se fosse o ponto. Mas a ideia não era fazer o ator seguir o ponto, sendo tal recurso usado somente nos ensaios. Assim que o ator tivesse o domínio do texto, gradualmente tal hábito ia desaparecendo.

Até que Stanislavski chega nos *études*, no seu trabalho sob a peça *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol, entre 1936 a 1937, em que ele mesmo define como **a real sensação da vida da peça e do papel** (STANISLAVSKI, 1957, p. 311), mostra a total mudança no seu estilo de

criação, colocando a responsabilidade criativa nos atores, tendo a análise posterior das cenas construídas.

Observando o sucesso da empreitada, Knebel adapta o processo de ensaio para a sala de aula, onde o professor-orientador assume o seu lado diretor-orientador. Mas agora o objetivo final não é mais a montagem de um grande espetáculo, mas um exercício com provas semestrais, em que deve ser desenvolvida a potencialidade criativa do futuro ator.

Já Antunes, observando a sua carreira artística, especialmente após o sucesso de Macunaíma, mostra que os seus espetáculos evoluíram cada vez mais. Em um momento crucial da sua carreira, decide constituir o termo *Prêt-à-Porter*: a partir de cenas improvisadas, das quais serão constituídas para um futuro espetáculo a ser apresentado. Neste processo, como Stanislavski e Knebel, Antunes assume o papel de diretor-orientador. Como Antunes não trabalha em um ambiente acadêmico, mas em um ambiente teatral, ao contrário dos russos, ele não possui uma grande disponibilidade de tempo para trabalhar com os alunos (1 ano), mas sim apenas alguns meses para montar o espetáculo. A questão da avaliação fica somente na mão do Antunes. Assim como os russos, há o foco de desenvolver a potencialidade criativa do futuro ator, preparando-o para a montagem de um espetáculo.

Nas universidades russas, o aluno tem a liberdade de fazer quantos *études* quiser, desde que ele dê conta, ao longo do semestre. Como já dissemos anteriormente, as cenas criadas ao longo do semestre podem ser aproveitadas ou não, chegando no ensaio geral apenas um número reduzido de cenas a serem escolhidas para a prova pública.

¹⁶ Entrevista com o diretor.

No trabalho com Antunes, os alunos têm uma semana para criar a cena. Depois, Antunes vai desenvolvendo-as ao longo do tempo, até chegar as apresentações em um futuro espetáculo, em que ele reúne as cenas desenvolvidas neste período.

Quanto aos *études*, o sistema de trabalho é baseado em termos próprios para sistematizar todo o processo de trabalho. Tais termos são oriundos do sistema das ações físicas, como o **se**, as **circunstâncias propostas**, o **objetivo**, o **superobjetivo**, e outros. Mais tarde, novos termos foram adicionados por Knebel.

O sistema de trabalho de Antunes foi desenvolvido e orientado por ele mesmo, a partir das suas pesquisas pessoais oriundas de várias fontes. Nestas fontes podemos observar que há uma preocupação maior em relação à ideologia do ator.

No caso de Stanislavski, ele coloca elementos filosóficos em desenvolvimento na sua época (início do século XX), como o inconsciente. Para fazer o ator chegar ao inconsciente, utiliza com os atores elementos do seu sistema: o **se**, o **superobjetivo** e as **circunstâncias propostas**, assim como a análise do papel, através do estudo aprofundado da personagem. Elementos do realismo que estavam em voga na sua época, como a necessidade de retratar a vida fielmente como ela é, são refletidos nos estudos das ações de cada papel, chegando até os detalhes mínimos.

Com Antunes, esse já faz a releitura do teatro com uma filosofia que reflete a sua época (especialmente a segunda metade do século XX e o início do século atual), tanto na análise do personagem e da peça, para chegar a uma nova forma de representação, com elementos que se desenvolveram ao longo deste período. Assim, ele sistematizou o seu sistema

de trabalho: estudo da dialética, teoria da probabilidade, física quântica, religiões orientais, equilíbrio/desequilíbrio (com o *yin/yang*) e arquétipos coletivos. Usa elementos da arte moderna e contemporânea, assim como o uso do cinema e das artes visuais. Por fazer teatro em uma época contemporânea, ele tem a liberdade de seguir várias correntes artísticas.

Os *études* foram uma criação de Stanislavski, em um momento decisivo da sua carreira, baseados em estudos e resultados que possibilitaram ao ator a sua criação das ações da personagem. Podemos entender como a última atualização do seu sistema de trabalho. Já o *Prêt-à-Porter*, também foi criado por Antunes em um momento crucial da sua carreira, e, também foi uma evolução do seu trabalho.

Stanislavski foi pioneiro porque, junto com Nemirovitch-Dantchenko, quando ambos fundaram o Teatro de Arte de Moscou, no fim do século XIX, deram uma resposta às mazelas do ator naquele tempo: o melodrama, com os seus movimentos exagerados e não críveis; e ao diletantismo no trabalho do ator, ligado à figura do primeiro ator que havia na época. Com o realismo em cena – tendência artística em voga naquele tempo – tinha como objetivo a busca da verossimilhança. Tanto para os atores, quanto para o espectador, Stanislavski consolida e moderniza todo um sistema de atuação, que evoluiria ao longo dos anos, chegando a fase final da sua carreira nos *études*, **uma criação original sua**. Podemos observar que os *études* podem ser considerados a renovação da renovação do seu sistema. A primeira em 1898, a segunda, nos anos 1930. Ambos os diretores citados acima tiveram sucesso na empreitada, tanto na fundação do teatro, quanto no trabalho do ator, e **até hoje o seu sistema é usado em larga escala em**

todo o mundo.

Podemos comparar o momento de Stanislavski no fim do século XIX, de forma rude, com a renovação teatral de Antunes contra o **falso naturalismo**. Apesar de terem agidos em épocas e culturas diversas, ambos os diretores tinham como sentido o fim do diletantismo e da falsa atuação. Se fossemos colocar quem fez a renovação do teatro brasileiro, podemos considerar que foi Ziembinski, com a célebre montagem de *Vestido de Noiva*, em 1943, em que trouxe não apenas o combate às mazelas do ator brasileiro daquela época, mas como revolucionou no trabalho do jogo do ator. Ainda assim, podemos observar que Antunes é a evolução desta renovação, iniciada pelo diretor polonês no teatro brasileiro, pois o *Prêt-à-porter*, ou algo parecido, não foi usado por Ziembinski. Antunes admite que não conhece o termo *étude*, mesmo com a leitura dos livros originais russos, feita por Eugenio Kusnet. Os livros russos de Stanislavski, ao contrário das traduções vendidas no Brasil, que são originadas da versão americana e que não seguem totalmente os livros originais, deixam de mostrar várias partes de grande importância na formação do ator teatral. Uma destas partes é justamente a criação e como Stanislavski usava os *études* no seu processo de trabalho com os atores, em que ele descreve através de ensaios. Mesmo para quem saiba a língua russa, mas não conheça a escola russa teatral, a leitura pode ficar comprometida, devido ao desconhecimento dos termos do sistema ali descritos.

A tradução recente de livros de Maria Knebel para o português auxilia no entendimento deste conceito de *étude* e do Método das Ações Físicas. Mas essas traduções foram feitas recentemente, e resultados demorarão a surgir.

Podemos deduzir o desconhecimento pelo fato que Kusnet também não conhecia o termo na escola teatral russa, e, provavelmente traduziu-o apenas como estudos, sem o significado real de Stanislavski.

Para concluir, podemos considerar que o *Prêt-à-Porter* é uma criação de Antunes, mas, involuntariamente, é uma variação dos *études* stanislavskianos, pois os métodos de trabalho são praticamente similares, mas Antunes adiciona as suas ideias provenientes da sua experiência artística, das quais, uma boa parte não havia no fim do século XIX.

Com o rápido andar da sociedade contemporânea, o método de trabalho stanislavskiano proporciona abertura para constantes evoluções, possibilitando artistas a refletirem a sociedade em que eles vivem, pois é um objetivo tanto de Stanislavski – quando queria que o ator **imitasse** a natureza verdadeira –, quanto de Antunes – que quer sair do **falso naturalismo**. Aos próximos que seguirão, não tenhamos dúvidas que o objetivo será o mesmo: de tentar entender e refletir uma sociedade em constante mutação, sempre levando a verdade.

Referências

FARIA, João. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: SESCSP, 2013.

FERNANDES, Michel. *Antunes Filho apresenta 10a edição de pret-a-porter*. Disponível em: <<https://aplusobrasil.com.br/antunes-filho-apresenta-10%C2%AA-edicao-de-pret-a-porter/>>. Acesso em 11 jul. 2018.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho – Um renovador do teatro brasileiro*. Campinas: UNICAMP, 1998.

KNEBEL, Maria. *Poeziya pedagogiki, o deistvennom analize p'esy i roli*. Moscou: GITIS, 2010.

LIVNEV, David; ZVEREVA, Natalia. *Sozdanie akterskogo obraza*. Moscou: GITIS, 2008.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: HUCITEC, 1995.

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: PERSPECTIVA, 2007.

MILARÉ, Sebastião. *Hierofania - o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: SESCSP, 2010.

RADISHEVA, Olga. *Stanislavski i Nemirovitch-Dantchenko. Istoriya Teatralnikh Otnoshenii. 1897-1908*. Moscou: Izdatelstvo "Artist. Rejisser. Teatr.", 1997.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Moya Jizn v Iskusstve*. Moscou: Iskusstvo, 1954.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Rabota aktera nad rol'yu*. Moscou: Iskusstvo, 1957.

SUDAKOVA, I. *Uroki Mastera – ot etyuda k spektaklyu*. Moscou: GITIS, 2014.

Recebido: 31/05/2018

Aprovado: 31/08/2018