

DA AÇÃO FÍSICA AO GESTUS SOCIAL: ESTREITANDO RELAÇÕES ENTRE STANISLÁVSKI E BRECHT

Palavras-Chave: Ações Físicas, Gestus Social, Épico-dialético

Autores(as):

Diego José Machado Pagotto, IA – UNICAMP

Prof. Dr. MARCELO RAMOS LAZZARATTO (orientador), IA - UNICAMP

INTRODUÇÃO:

Durante a minha trajetória acadêmica e estudos desenvolvidos sobre as artes cênicas e os conhecimentos basilares que constroem o fazer teatral, o tema “Brecht versus Stanislávski” foi algo que se manteve sempre presente. Muito se fala sobre as diferenças entre o trabalho e pesquisa desses dois autores tão importantes, muitas vezes os colocando em grande oposição, de forma que suas similaridades foram características que se manifestaram não tão presentes. Para tanto, essa pesquisa surge de um grande impulso em defender um ponto de intersecção entre essas duas perspectivas do acontecimento teatral, sendo ele inerente ao elemento fundamental que constitui todo e qualquer tipo de cena: a ação. Com isso, buscou-se defender a tese de que a ação para Stanislávski e para Brecht possui um alicerce comum, recorrendo-se da exposição de suas diferenças e similaridades para compor um raciocínio que traga para a consciência do artista da cena certas ferramentas que possam ser apropriadas em seu trabalho. Para tal estudo, foi escolhido como eixo transversal o aprofundamento da ação por meio de dois conceitos, cada um inserido na perspectiva de cada autor, sendo eles a Ação Física e o Gestus Social.

Konstantín Sergeevich Alexeiev (1863-1938), mais conhecido como Konstantín Stanislávski, foi um ator, encenador, pedagogo e teatrólogo russo. Seu trabalho consistiu em propor um novo sistema de interpretação pelo qual o ator desenvolve a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma estética. Para tanto, a maior riqueza do trabalho desenvolvido por Stanislávski está em seu caráter laboratorial, sendo que a sistematização teórica de sua obra é dada a partir da construção de uma narrativa que se apoia nas práticas pedagógicas desenvolvidas em sala de ensaio.

Para Stanislavski, a ação é o ponto fundamental que dá alicerce a toda e qualquer cena teatral. Associando sua execução não apenas ao plano expressivo, mas sim à sua dimensão psicofísica, a ação pode ser definida como uma atividade que possui uma intenção para além dela mesma. Essa afirmativa ganha maior grau de significação quando exemplificada. Jerzy Grotowski (1933-1999) nos fornece uma elaboração extremamente didática para a explicação dessa afirmativa:

As atividades no sentido de limpar o chão, lavar pratos, fumar cachimbo não são ações físicas, são atividades. [...] Mas uma atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa (e é quase sempre assim), eu tenho de ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito “sólida”. Neste momento vira ação física, porque isto me serve. Estou muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim depois posso responder à pergunta (GROTOWSKI apud FERRACINI, 2009, p. 124).

Dessa forma, pode-se afirmar que a ação física opera no plano de construir a dramaturgia do ator em relação a sua partitura cênica, sendo capaz de revelar e construir camadas de entendimento das circunstâncias intersubjetivas das personagens interpretadas. Para o estudo por meio da ação, Stanislavski desenvolveu uma série de critérios de análise para exercitar a capacidade criativa do ator. Entre eles, se encontram as noções de étude, circunstâncias propostas, acontecimento, tarefa e supertarefa, tempo-ritmo, entre outras. Essas nomenclaturas foram fundamentais para a prática da pesquisa, pois auxiliaram de forma assertiva na compreensão da ação física.

Eugen Bertholt Friedrich Brecht nasceu no dia 10 de fevereiro de 1898 em Augsburg, na Alemanha, tendo presenciado a ascensão dos regimes totalitários do século XX por toda a Europa e a ocorrência de duas grandes Guerras Mundiais. Foi consolidador da formulação do que é conhecido mundialmente como teatro épico-dialético, tendo dedicado sua vida à experimentação e pesquisa dessa estética e linguagem cênica, sendo ela assumidamente política e originária da busca de incorporar o pensamento materialista-dialético ao teatro. Essa busca pela epicização da cena parte, também, das necessidades contextuais de sua época e as tensões vividas, as quais o drama não era mais capaz de representar: “Quando se vê que o nosso mundo atual não se ajusta ao drama, então o drama já não se ajusta ao mundo” (BRECHT apud ROSENFELD, 2001, p.147). O gênero épico da poética Aristotélica é incorporado por Brecht ao seu teatro com o fim de concretizar seu maior objetivo: tornar do espectador um ser ativo e crítico, que pensa sobre o que está acontecendo diante de seus olhos e que ganha estímulos para ser impulsionado como ser transformador de seu meio.

Para conseguir consolidar sua praxis, Brecht apoiou seus referenciais em diversos lugares, tais como as encenações de Piscator e Meierhold, o teatro chinês, o teatro experimental da Rússia Soviética, as artes circenses e os cabarés. Aproveitando-se de aspectos singulares de cada uma dessas influências, o dramaturgo constrói estruturas cênicas que potencializam a epicidade de suas obras, consolidando o chamado efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) e resultando no seu objetivo final: a reflexão do público. O chamado efeito de estranhamento ou distanciamento consiste em uma elaboração cênica e literária de Bertolt Brecht que está atrelada a relação do público com o espetáculo. Ao dar esse nome, o autor já deixa claro qual a sua busca: gerar uma sensação de estranheza e distância da plateia para com a cena que está a ver. Essa “distância”, no entanto, não procura afastar o público do espetáculo: ele se mantém presente o tempo todo. Contudo, ao invés de identificar-se e envolver-se completamente com a ação, permanece em face dela, possibilitando com que consiga analisá-la de forma ativa e não seja dissolvido por ela. Para realizar o difícil objetivo de fazer com o que o público não se identifique completamente com o espetáculo e, mesmo assim, permaneça o tempo todo com a

atenção voltada a ele, Brecht cria recursos literários e cênicos que compõe o efeito de estranhamento, sendo um deles o Gestus Social, um dos vetores desta pesquisa.

O gestus tem camadas para além da gesticulação e do simples gesto. Trata-se de uma linguagem que tem como característica expressar a relação entre pessoas. Tal como a ação física a sua execução pretende revelar camadas acerca de uma situação dramática, no entanto, enquanto a ação física se preocupa com o domínio psicofísico, o Gestus tem caráter narrativo, trata-se em sua maioria de uma qualidade do ator que age sobre o papel e a peça. Enquanto a ação física está intimamente ligada ao jogo intersubjetivo entre personagens, o Gestus social almeja tecer considerações acerca dos mecanismos sociais que cercam as relações entre os seres humanos.

Nem todos os gestos são "gestos sociais". A atitude de defesa perante uma mosca não é, em si própria, um gesto social; a atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se através dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem de travar com os cães de guarda (BRECHT, 1978, p.194)

Desse modo, essa pesquisa teve como objetivo buscar pontos de confluência entre a Ação Física e o Gestus Social no ponto de vista da cena. Um estudo comparativo das abordagens estéticas criadas por esses dois autores pode fornecer despertares criativos para artistas teatrais em formação. Compreender as técnicas e os princípios subjacentes a essas abordagens pode ajudar atores e diretores a desenvolverem sua própria prática e estética. Os conhecimentos basilares fornecidos por esses dois grandes mestres do teatro são um ótimo primeiro passo para entender o teatro e, assim, utilizá-lo para um discurso próprio. Direcionar olhares à estética do teatro é extremamente importante, principalmente em nosso tempo, quando há uma grande crise do imaginário coletivo – fragmentado por discursos extremistas e totalizantes. O entendimento de duas ferramentas basilares do teatro ocidental permite que artistas tenham um arsenal técnico para elaborar o plano simbólico da arte e construir narrativas que sejam capazes de tensionar o convívio humano na sociedade, abrindo caminho para novas possibilidades de visões acerca da realidade.

Assim, por meio do estudo de uma bibliografia base e do trabalho em sala de ensaio, a encenação de dois experimentos permite que sejam observados os pontos de vistas do diretor, do ator e do espectador submetidos a essa experimentação estética.

METODOLOGIA:

O plano de trabalho dividiu-se em três partes:

1. Pesquisa bibliográfica

Com a utilização de escritos teóricos e estudos provenientes de dissertações, teses e artigos acadêmicos centrados, principalmente, na área do fazer teatral e da arte-educação, será feita uma pesquisa bibliográfica que busca ampliar repertório dos seguintes temas:

- Konstantin Stanislavski e o método das ações físicas
- O Gestus Social como elemento do efeito de estranhamento

- Procedimentos pedagógicos para a prática da Ação Física, tais como o étude e jogos desenvolvidos pela autora norte-americana Viola Spolin (1906-1994)

- Procedimentos pedagógicos para a prática do Gestus Social, tais como exercícios de narração, práticas corporais e jogos desenvolvidos por Augusto Boal (1931-2009)

2. Pesquisa empírica: prática como pesquisa

Busca-se criar um grupo para o estudo pedagógico de ambas as perspectivas com a consequente elaboração de um experimento cênico que virá a ser apresentado. Nessa etapa, objetiva-se testar os procedimentos recolhidos na primeira e atritá-los com o trabalho poético de cada ator presente no grupo. Pretende-se observar como cada uma das abordagens é refletida no trabalho de cada integrante do grupo, ao mesmo passo que será registrado através de diários o meu processo na direção desta pesquisa.

3. Apresentação e discussão

Será realizada uma apresentação dos estudos cênicos feitos a partir das duas peças. A ideia é dividir o público em duas salas onde cada estudo é apresentado simultaneamente. Após assistir a uma peça, que não terá mais de meia hora de duração, trocar-se-á os espectadores de salas para que possam logo em seguida tomar contato com a outra peça. Ao final, pretende-se realizar uma roda de discussão em que será possível trocar impressões acerca dos trabalhos.

CONCLUSÕES PRELIMINARES:

Ao ler “Ação física: afeto e ética” (FERRACINI, 2009), algo importante foi descoberto dentro da pesquisa, ao tomar contato com uma explicação de Jerzy Grotowski (1933-1999) para a relação entre atividade-ação. Foi nesse momento que pude desenvolver e elaborar, acompanhado das discussões com meu orientador Marcelo Lazzaratto, uma síntese que é capaz de, pedagogicamente, descrever o eixo atividade-ação, agora, contemplando o fenômeno do gestus. Esse foi, até então, o ponto mais importante da pesquisa, pois foi quando descobri uma análise comparativa inicial entre a estética dos dois autores. A explicação está pautada no seguinte exemplo: correr é uma atividade; é apenas uma atividade, pois se trata de um movimento cujo objetivo se encerra em si. Contudo, correr atrás de um trem em movimento para se despedir de uma pessoa que está lá dentro, com certa urgência sentimental movida desde já pela falta e saudade que se nutrirá pela pessoa que vai embora, é uma ação; trata-se de uma ação por ser uma atividade com uma intenção para além dela mesma que revela a quem assiste uma camada intersubjetiva entre dois ou mais seres humanos. Correr de um policial é um Gestus; trata-se de um Gestus Social porque, aqui, o ato de correr carrega consigo uma intenção para além dela mesma, mas o que é revelado ao espectador não é, em hipótese alguma, as intersubjetividades entre policial e pessoa que corre, mas sim forças arquetípicas e macroestruturas políticas e sociais, intrinsecamente atreladas a mecanismos de dominação e da luta de classes.

Essa descoberta foi intensificada ao ser atrelada ao estudo das duas dramaturgias, “O Urso” (1888), de Anton Tchekhov, e “O Mendigo ou o cachorro morto” (1919), de Bertolt Brecht. Neste momento, outra descoberta muito importante para a pesquisa foi solidificada. Ao ler os dois textos após

ter passado por um processo intenso de decantação dos estudos teóricos, percebi que ambas as dramaturgias contêm tanto Ações Físicas quanto Gestus Sociais. Isso será de enorme valor para o estudo prático, quando iniciado, pois possibilitará a intersecção ainda maior entre os dois autores para defender a afirmativa de que partem de pontos similares. Fora isso, o entendimento desses conceitos me permitiu, como artista, estudar de forma concreta as estruturas dramáticas presentes nos dois textos, e me inquietou de forma muito produtiva para justificar a importância desse estudo. Se a Ação Física e o Gestus Sociais estão presentes concomitantemente em duas dramaturgias de estéticas e períodos diferentes, talvez eles estejam presentes no fenômeno teatral como um todo e são conceitos basilares para a escolha do ator e diretor, tanto em obras com enfoque na representação quanto em manifestações que almejam a presentificação.

O processo laboratorial em sala de ensaio foi elaborado e planejado e pretende ser testado no mês de agosto através de duas semanas intensivas de práticas no modelo “oficinas”. Após a vivência, o grupo de estudantes-atores realizará uma apresentação pública de um experimento cênico embasado nas duas obras dramáticas que a pesquisa abrange. Nesse momento, ainda mais conclusões poderão ser realizadas.

BIBLIOGRAFIA

- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002
- BORNHEIM, Gerd Alberto. Brecht: A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. Sobre a profissão do ator. São Paulo: Editora 34, 2022.
- D'AGOSTINI, Nair. Stanislavski e o método de análise ativa. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- FERRACINI, Renato. Ação física: afeto e ética. Urdimento–Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 123-133, 2009.
- KNEBEL, Maria. Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski. São Paulo: Editora 34, 2016.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SPOLIN, Viola. Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin. São Paulo, Perspectiva, 2014.
- STANISLÁVSKI, Konstantín. O trabalho do ator: diário de um aluno. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- TOPORKOV, Vassíli. Stanislavski Ensaia: Memórias. São Paulo: É Realizações, 2016.
- ZALTRON, Michele de Almeida. Stanislavski e o trabalho do ator sobre si mesmo. São Paulo: Perspectiva, 2021.