



## Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski

Antonia Pereira Bezerra

Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

**RESUMO – Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski** – À luz do conceito de *verdade cênica*, o presente artigo discute a influência do método Stanislavski nos primeiros experimentos no seio do Teatro Arena de São Paulo e também aponta rastros do mestre russo nos princípios da Poética do Oprimido de Augusto Boal. O objetivo primordial consiste em incentivar a construção de espetáculos-fórum, partindo de um trabalho com rigor físico e detalhamento psicológico stanislavskianos. Trabalho este, que pode ser desenvolvido na lógica interna do processo, na fase que precede a todo produto de criação, antes da intervenção do espectador e no âmbito de montagens profissionais de teatro-fórum, em projetos mais duradouros.

Palavras-chave: **Teatro-Fórum. Verdade. Cena. Memória Afetiva. Ações Físicas.**

**ABSTRACT – Truth on Stage, Truth in Life: Boal and Stanislavski** – In light of the concept of *scenic truth*, this paper discusses the influences of the Stanislavski method in the early experiments of the Arena Theatre of São Paulo, and also shows traces of the Russian master's principles in the Poetics of the Oppressed of Augusto Boal. The primary objective of the article is to encourage the construction of Forum Theatre, which uses physical rigor and Stanislavski's psychological breakdown as points of departure. This work can be developed as the actor's internal logic during the phase that precedes the creative process, before the intervention of audiences, and within professional stagings of Forum Theatre with more long lasting results.

Keywords: **Forum Theatre. Truth. Stage. Affective Memory. Physical Actions.**

**RÉSUMÉ – Vérité sur scène, Vérité dans la vie: Boal et Stanislavski** – S'appuyant sur le concept de *vérité scénique*, cet article traite de l'influence de la méthode de Stanislavski lors des premières expérimentations au sein du Théâtre Arena de São Paulo et met également en évidence la marque du maître russe dans les principes de la Poétique du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal. L'objectif principal consiste en stimuler la mise en place de spectacles-forum, à partir d'un travail stanislavskien basé sur la rigueur physique et la précision psychologique. Ce travail peut être développé durant la logique interne du processus, phase qui précède tout produit de création, avant l'intervention du spectateur, ou dans la préparation de montages professionnels de théâtre-forum, au cours de projets à plus long terme.

Mots-clés: **Théâtre-Forum. Vérité. Scène. Mémoire Affective. Actions Physiques.**

A luta de Stanislavski para restituir ao teatro sua verdadeira vocação, transformado até então em divertimento digestivo ou em efêmero produto de consumo, inspira Augusto Boal e os artistas do Teatro Arena, que, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, criam os laboratórios de interpretação teatral. Para além do trabalho no seio do Teatro Arena, encontramos os rastros de Stanislavski nos princípios da Poética do Oprimido, particularmente nos jogos-exercícios do arsenal e na técnica do teatro-fórum. Reconstituir este trajeto – os primeiros experimentos do método Stanislavski no seio do Arena; assinalar os rastros do mestre russo nos princípios da Poética do Oprimido; e evidenciar a necessidade de revisitar a obra *A Preparação do Ator*, com fins à criação de espetáculos-fóruns mais impactantes e exigentes do ponto de vista estético – é o objetivo principal deste ensaio.

Ao reivindicar um teatro político e popular, Augusto Boal (1931-2009) questiona o sistema através do qual a cidade lançava e ainda lança uma armadilha ao espectador. Seja trabalhando no contexto do teatro convencional ou rompendo com este, é no espectador que Boal pensa: no seu *ativismo*, sua tomada de consciência e de partido. Boal atribui tanta importância à pessoa e à personagem que sua prática não pode ser concebida sem que se leve em conta essas duas facetas do ser humano. O desejo de transformação do individual e do coletivo, somado ao conceito de *specta-actor*, legitima uma comparação mais sistemática das trajetórias e sistemas de Augusto Boal e Constantin Stanislavski<sup>1</sup>. Necessário se faz relativizar as comparações, visto que Boal nos convida a considerar seu sistema a partir de uma perspectiva política, mas, desde suas primeiras peças e encenações, não é possível fazer política sem o engajamento total do espectador. Com o tempo, essa preocupação essencial se adensa e culmina na elaboração de um sistema que o autor batiza como Teatro do Oprimido. No coração desse sistema, está o *spect-ator*: sua formação, seu jogo e sua interpretação serão as prioridades metodológicas e filosóficas do vasto sistema que o homem de teatro brasileiro conceberá. E é na sistematização dos princípios, *jogos e exercícios do arsenal*<sup>2</sup>, no trabalho com a pessoa e a personagem, que Stanislavski se torna uma etapa necessária para se fazer Brecht! O *distanciamento* é necessariamente precedido da *identificação*.

Stanislavski, por sua vez, também estava convencido de que o ator com mais possibilidade de tocar profundamente o público – sua

emoção e seus pensamentos – seria aquele que se comportasse como um ser humano completo. Se formos além da experiência com o grupo Arena de São Paulo no contexto do Teatro do Oprimido nos anos 1960, quando Boal pretende alcançar os pensamentos, perceberemos que a reflexão dos seus espect-atores, os ecos e semelhanças tomam corpo. Se emocionar é inerente ao ser humano; choramos porque vemos o outro chorar e ficamos aflitos diante da aflição dos outros, afirma Boal. Para o homem de teatro brasileiro, o verdadeiro trabalho do ator reside em acessar o complexo ambiente da reflexão do indivíduo e, em se tratando do teatro-fórum, ir além desse acesso, provocar a reação do espect-ator (Boal, 2009b, p. 61). Para conhecermos melhor as semelhanças entre os métodos e as teorias desses dois homens de teatro, reconstituamos brevemente, pois, suas trajetórias.

### **Augusto Boal**

Augusto Boal, artista, militante ativo, presidente dos centros do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro e de Paris – variando o projeto do Teatro do Oprimido em função dos espaços, das circunstâncias, dos oprimidos e suas demandas –, preservou intactos os dois principais objetivos da sua poética: “[...] transformar o espectador, ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática; nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas preparar-se para o futuro” (Boal, 1998, p. 12).

Em sua origem, considerando o contexto latino-americano, a Poética do Oprimido investe no combate à dupla opressão (individual e coletiva), exercida no teatro e na sociedade. “Liberando o espectador da sua condição de espectador, ele poderá liberar-se de outras opressões”, acredita Boal (2009a, p. 35). Tanto a descoberta quanto a evolução dessa poética seguiram os passos da trajetória do seu inventor: Augusto Boal – carioca, engenheiro químico e pós-graduado pela Universidade de Columbia, Nova Iorque –, em meados dos anos 1950, abandona a carreira científica pela arte teatral. Ao retornar ao Brasil, exercendo as funções de dramaturgo e diretor teatral, Boal se torna um dos primeiros a pôr em prática um projeto de popularização do teatro brasileiro. O ensejo maior desse projeto consistia em retratar em cena a imagem do povo brasileiro, restituir a palavra a esse povo esquecido ou folclorizado em nome dos valores burgueses decadentes e do marasmo intelectual da época. A trajetória de Boal,

como a de muitos revolucionários, foi construída gradativamente em obediência a uma lógica da criação teatral que recusa veementemente a arte como isolada da vida.

Em 1956, Boal dirigiu o *Teatro Arena* de São Paulo. A preocupação do grupo de atores que compunham o Arena era a de escapar à moda *yankee*, sem cair, no entanto, numa mera imitação da Europa. De 1958 a 1967, o Brasil descobriu peças do repertório americano, brasileiro, europeu e, quase simultaneamente, stanislavskiano (método de interpretação naturalista) e brechtiano (a técnica da *Verfremdung*, *distanciamento* em alemão). Após o exílio na América Latina e na Europa, Boal se torna conhecido como o pai da Poética do Oprimido e, particularmente, como o inventor da técnica do teatro-fórum<sup>3</sup>, técnica emblemática do arsenal difundida no mundo inteiro. Neste ponto preciso da discussão, tocamos o objeto privilegiado deste ensaio: o método de interpretação naturalista e o encontro de Boal e Stanislavski via *Actor's Studio*, de Lee Strasberg e Elia Kazan (1951 a 1982).

### Constantin Stanislavski

Filho de atriz e nascido em 1863, Stanislavski cresce num universo naturalmente impregnado pela arte. Numa espécie de continuidade do jogo, quando o futuro mestre do Teatro Artístico de Moscou se torna o *chef da trupe*, permanece no comando por quinze anos. Três encontros capitais tiveram peso sobre o destino de Stanislavski e lhe permitiram *levar a termo* sua histórica empreitada. Primeiramente, houve Vladímir Nemirovitch-Dantchenko, instrutor de atores cuja visão de teatro era muito próxima da de Stanislavski e, de certa maneira, complementar a ela. Juntos, eles fundam, em 1897, o Teatro Popular de Arte (primeiro nome do Teatro Artístico de Moscou); em seguida, veio Morozov, que colocou sua fortuna e sua *expertise* a serviço do Teatro Artístico; finalmente, Anton Pavlovitch Tchékhov entra em cena e se revela o autor providencial e esperado por Stanislavski. Num primeiro tempo, sua conduta se apresenta essencialmente realista. Mais experiente e seguro de si, empreende uma pesquisa em torno do que nomeará *realismo espiritual*, via que o permitirá experimentar e inovar. Esse percurso transparece naturalmente em suas escolhas em termos de repertório: após Tchékhov, Stanislavski monta textos de Ibsen, Goldoni, Shakeaspere e Molière.

No tocante ao legado de Stanislavski, na obra *A Preparação do Ator*, Martim Gonçalves<sup>4</sup> constata que, já no século XVIII, Lessing, crítico alemão, fazia a seguinte observação: “[...] nós temos atores, mas não temos a arte de interpretar” (Stanislavski, 2013, p. 8). Ao questionar os manuais dos séculos XVII e XVIII, tornados obsoletos por suas predileções à arte da oratória, sem levar em consideração nem a criação do ator, nem a sua atuação cênica, Stanislavski se lança numa grande empreitada: sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e transmitir tais conhecimentos ao ator contemporâneo, a fim de que ele aprenda a se servir no momento da criação.

Ainda no prefácio à *Preparação do Ator*, M. Gonçalves insiste em que o trabalho do ator, no sistema de Stanislavski, não poderia ser concebido como uma simples imitação ou ainda uma repetição de trabalhos de outros atores. Com efeito, trata-se de uma pesquisa avançada, direcionada a uma criação original. Não se trata de um estilo de representação, mas de uma técnica e, por conseguinte, de um meio e não de “[...] um fim em si” (Stanislavski, 2013, p. 8-9). M. Gonçalves reconhece que o sistema stanislavskiano representa uma ruptura com a forma tradicional de ensinar a arte dramática. Stanislavski não constitui um fenômeno isolado. Sua pesquisa guarda semelhanças com as investigações de Artaud, Copeau e Craig, pois que ancorada na mesma preocupação: revisão dos princípios fundamentais da arte dramática, incluindo, em primeiro plano, os problemas da formação técnica.

Em *A Preparação do Ator*, Stanislavski dissecou seu método etapa por etapa. A construção dessa obra – carro-chefe do mestre russo – é rica e dinâmica, o mais distante possível da formalidade fria dos manuais. Adotando um procedimento pouco comum às obras didáticas<sup>5</sup>, o autor entra em cena em duas fases diferentes: o jovem Stanislavski *reportando* os ensinamentos de Tsotsov – duplo do grande mestre e o próprio Stanislavski na força da idade e da experiência. Esse sedutor movimento de vai e vem se revela mais eficaz do que qualquer exegese e nos permite compreender o *enfoque quase religioso* da arte stanislavskiana, sua natureza excepcional e o enraizamento profundo no respeito ao homem e suas potencialidades.

Um aspecto ainda mais emocionante da busca de Stanislavski pode ser identificado tanto na sua dimensão profissional quanto na

sua realidade de homem, dimensão que é testemunhada nos seus ensinamentos. Estimulando a criatividade e a espontaneidade, o mestre rejeita uma arte cerebral que não corresponda aos movimentos da alma e evoca com ressentimento e tristeza os que valorizam o intelecto em demasia. Stanislavski atribui extrema importância à formação total, global do ator – “[...] intelectual, espiritual, física e emocional” (Stanislavski, 2013, p. 10). É, sem dúvida, nas montagens das peças de Tchekhov que Stanislavski esboça os primeiros passos em direção ao *realismo psicológico*, em que a prioridade é a emoção. A emoção deve determinar livremente a forma final de todo produto<sup>6</sup>! Essa dignidade e paixão na maneira de conceber a arte dramática conquistaram Boal e os artistas do Teatro Arena, que, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, bastante inspirados, criam os laboratórios de interpretação teatral<sup>7</sup>.

### Laboratórios de Interpretação

O desejo expresso de Stanislavski em tornar os resultados de suas pesquisas acessíveis aos atores e diretores teatrais dispostos a seguirem o treinamento necessário ao exercício de suas artes contribui para que os laboratórios de interpretação da Troupe Arena sejam dedicados à análise minuciosa de seu método. Os ecos da crítica aos trabalhos resultantes da dissecação do método Stanislavski são, por demais, positivos:

Mirem-se no exemplo dos atores do Arena. São os mais estudiosos e os mais disciplinados que já conheci. A paixão deles pelo teatro – apesar da militância doentia que somente o tempo poderá curar – é desprovida de toda vaidade e de todo espírito comercial (Wolfen, 1963, p. 1).

Trabalhando fervorosamente a partir das pistas lançadas pelo mestre russo, mas constatando que os dezesseis capítulos da obra *A Preparação do Ator*, incluindo teoria e exercícios – da ação à imaginação, passando pela concentração da atenção para se concluir com *no limiar do subconsciente* –, contêm uma significativa dose de psicologia, o grupo adapta o sistema stanislavskiano aos seus objetivos: encenar a realidade da nação brasileira e, ao mesmo tempo, evitar o psicologismo de uma certa classe! A identificação tem de ser possível, mas a distância necessária à crítica da realidade representada se revela essencial no processo de transmissão da ideologia do grupo. Como

veremos, ao serem revisados os escritos e testemunhos de Augusto Boal, conclui-se que o sistema de Stanislavski somente foi utilizado na lógica interna do processo, na fase que precedia todo produto de criação.

No plano artístico e enquanto teatro engajado, no Arena se pensava como Stanislavski: um verdadeiro ator deve recusar todo excesso de emoções teatrais, no sentido pejorativo do termo. Essa advertência era feita em alusão a toda espécie de imitação artificial ou periférica, decorrente de sensações puramente físicas, exteriorizadas de maneira mecânica. Tal mecanização resulta da ausência de procedimentos internos e dinâmicos. As sensações puramente físicas são expressas, quase sempre, por quem representa e interpreta sentimentos que não foram vividos, sentidos profundamente, intimamente, ou que não suscitam interesse. Necessário se faz partir em busca de uma emoção que será a própria base do *papel construído na verdade*. Para o grupo Arena, trata-se de saber como as emoções podem se manifestar através do corpo do ator, este elemento tão mecanizado, muscularmente automatizado. Mas estará isenta desse comportamento mecânico a descoberta de uma nova emoção?

### As Técnicas de *Desmecanização*

Ao tentar responder a tais questões, o grupo de atores do Arena é levado a esquematizar o sistema Stanislavski, adotando um procedimento mais objetivo e bem menos emotivo. Nessa perspectiva, numa primeira fase de trabalho, as máscaras sociais são deixadas de lado, e a automatização – consequência da repetição dos mesmos movimentos – é considerada sob sua forma puramente física. A esse respeito, Boal observa:

O ator, como todo ser humano, tem suas sensações, suas ações e reações mecanizadas, e por isso é necessário começar pela sua desmecanização, pelo seu amaciamento, para torná-lo capaz de assumir as mecanizações da personagem que vai interpretar (Boal, 2009a, p. 61).

Para que o ator, no entanto, seja capaz de assumir os automatismos da personagem que interpreta, ele deve começar por sua própria *desmecanização*. Ele precisa reaprender a perceber as emoções e as sensações, de que ele não tem mais consciência. Tal conquista implica etapas/técnicas bem precisas, quais sejam: a) as *técnicas externas*: antes

de tudo, os atores do Arena destacam do método Stanislavski tudo o que concerne à construção do personagem e se dedicam ao que chamarão de técnicas externas através de uma preparação rigorosa de corpo e voz – instrumentos consubstanciais à expressão do artista em cena, à sua criação íntima e pessoal. Em seguida, trabalham sobre a criação de personagens, sempre em termos físicos: os movimentos, os gestos e mímicas, a voz, o tom, o ritmo das réplicas e tudo o que, na visão global de uma peça ou de um personagem, caminha numa perspectiva de progressão ordenada por Stanislavski<sup>8</sup>; b) *etapa sensorial*: a segunda etapa, denominada sensorial, consiste em explorar a memória dos sentidos através de jogos-exercícios: lembrar o gosto dos alimentos, um odor, um ritmo etc.; c) *memória*: em seguida, vêm os exercícios de memória, que exigem a rememoração ou reconstituição de um fato, acontecimento longínquo ou recente; d) *imaginação*: a fase da memória é complementada por uma quarta fase que comporta exercícios de imaginação. Nesta, contrariamente às três fases precedentes, trata-se de criar ou inventar histórias ou fatos/acontecimentos; e) a *memória emotiva*: as condições supracitadas são preliminares aos exercícios de emoção, cujo objetivo primordial consiste em revelar a memória emotiva. Esta fase é decisiva porque visa destruir os mecanismos, as máscaras do ator (vícios e outros automatismos) que a concepção do teatro burguês de São Paulo (referência aos anos de 1956 a 1960) reforçava, segundo o Arena.

O objetivo maior desse percurso consistia em combater o abismo instalado entre a emoção sentida pelo ator e a forma final de expressão dessa emoção. O ator deveria ser capaz de fazer florescer as características do personagem, anulando as suas próprias<sup>9</sup>. O grupo se lança nos exercícios de *memória emotiva*, ritual praticado cotidianamente e em qualquer lugar. A descoberta das coisas, quando nos aventuramos na vivência de novas emoções, revela-se fascinante, mas necessário se faz *racionalizar essas emoções*; permanecer vigilante em face do perigo imanente a tal exercício; deter o poder de controlá-los, evitando, assim, cair nos extremos, a exemplo da simbiose entre a pessoa e a personagem.

Tal feito pressupõe não somente a vivência em si, mas também a compreensão da experiência vivida: o conhecimento não somente dos fenômenos, mas principalmente das leis que o regem. Na construção da personagem, essa perspectiva exige, entre outros, um esforço de

lucidez e de objetividade da parte do ator, para que ele rememore suas emoções pessoais e, ao mesmo tempo, seja capaz de descrevê-las, transpô-las, a fim de revivê-las, preservando paralelamente um saudável vai e vem entre razão e emoção. Tal é a finalidade buscada pelo grupo arena, a partir da análise do sistema do mestre russo. O trabalho com a memória afetiva não constitui, todavia, o fim último. Resta, ainda, uma importante e derradeira etapa.

### Dialética da Interpretação

Essa fase final oculta um conceito fundamental que só poderia ser concebido como *dialética da interpretação*, conceito ancorado nas noções de *vontade* e *contra vontade*: a) *vontade*: o conceito fundamental para o ator, contrariamente ao que se poderia pensar, não é o *ser*, mas o *querer* da personagem. Com efeito, a questão *o que a personagem quer?* revela-se bem mais dinâmica do que *quem é ela?* A natureza do querer (desejo) é bem mais conflitante e, conseqüentemente, dialética. Uma vontade que não é arbitrária concretiza necessariamente uma ideia. Exercer uma vontade significa desejar algo e se esforçar para realizá-lo: “[...] se o ator entra em cena com desejos abstratos de felicidade, amor, poder etc., isso de nada lhe servirá [...]” (Boal, 2009a, p. 75); b) *contra vontade*: se nenhuma emoção é pura e permanentemente idêntica a si mesma, o ator tem a obrigação, se quiser interpretar seu personagem com verdade e profundidade, de encontrar uma *contra vontade* que corresponda a cada uma das suas vontades: “[...] o conflito interno de vontade e contra vontade cria a dinâmica, cria a teatralidade da interpretação, e o ator nunca estará igual a si mesmo, porque estará em permanente movimento [...]” (Boal, 2009a, p. 79).

### O Método Arena e o Método Stanislavski

Podemos constatar, a partir do exposto, que as transformações e adaptações efetuadas no sistema Stanislavski não são radicais. São até mesmo brandas. A filosofia permanece intacta, e, na maioria das vezes, deparamo-nos com conteúdos idênticos nos dois casos. Em termos teóricos, não há contradição evidente entre o original stanislaviskiano e a adaptação de Augusto Boal. Na prática, a correlação entre os diferentes tipos de exercício indica que não se trata

de uma *apropriação* simplista ou superficial. Neste ponto preciso da discussão, reafirmamos o objeto deste ensaio: o conceito de verdade cênica! Enquanto os primeiros escritos de Stanislavski acentuavam uma aceção de identificação física e psicológica total do ator com a personagem, a escola que inspira Augusto Boal – o *Actor's Studio* de Lee Strasberg – parte do princípio de que o ator deve dar vida ao personagem, tornando-o capaz de viver realmente as circunstâncias imaginárias, apelando para a memória afetiva e respondendo à questão: o que realmente me motiva a agir assim? Isso somente é possível através de diferentes exercícios que recriam organicamente, através dos sentidos, tudo o que é necessário à vida personagem. Ou, ainda, lançando mão de outras práticas como a *substituição*, o *como se* e o gesto psicológico, o ator deve buscar em si mesmo emoções e afetos. Tal processo confere ao ator uma liberdade total de criação artística e dá origem a um desempenho orgânico, ancorado no conceito de *verdade*. O ponto de partida é uma pesquisa psicológica profunda por parte do ator.

Conforme assinalamos na introdução, as comparações entre Boal e Stanislavski não cessam com as experiências no seio do Teatro Arena de São Paulo. O objetivo deste ensaio consiste, ainda, em traçar um roteiro comparativo de princípios stanislavskianos, presentes na Poética do Oprimido. Ressalte-se que o homem de teatro brasileiro estenderá suas adaptações e empréstimos do método do mestre russo ao Teatro do Oprimido e seu arsenal de técnicas<sup>10</sup>, não se restringindo somente à técnica do teatro-fórum. Não obstante, é em função da nossa experiência com a montagem de peças de teatro-fórum, da exigência de uma *Estética do Oprimido*, aliada à busca intensa por uma *verdade* na construção dos *personagens/spect-atores* do *antimodelo*<sup>11</sup>, que ratificamos a comparação das trajetórias e métodos de Boal e Stanislavski e, ao mesmo tempo, incentivamos um trabalho nas duas vias. Nessa perspectiva, a grade comparativa seguinte permite evidenciar as similaridades e, ao mesmo tempo, levantar outras importantes interrogações.

Autor		Obra	
Stanislavski:		A Preparação do Ator	
Boal:		Jogos para Atores e não Atores	
Tema/Etapa	Exercício/Exemplo	Temas	Exercício/Exemplo
<b>Ação</b> (p. 61)	<i>Como se.</i>	<b>Exercícios Musculares</b> (p. 62)	Andar como fulano, rir com beltrano.
<b>Imaginação</b> (p. 85)	Sentir o gosto do óleo de rícino; imaginar um lugar.	<b>Exercícios Sensoriais e Memória</b> (p. 63)	Ingerir uma colher de mel, depois açúcar. Rememorar seguidamente o gosto de cada coisa.
<b>Concentração da Atenção</b> (p. 105)	O círculo de luz; rememorar/reconstituir o dia/jornada.	<b>Concentração</b> (p. 192, 286 e 298)	Estabelecer um círculo de atenção; a câmara escura, o interrogatório.
<b>Descontração dos Músculos</b> (p. 129)	Exemplo da americana que assumia as poses das estátuas que ela restaurava.	<b>Ritmo e Respiração</b> (p. 102, 147 e 160)	Massagens e descontrações; descontração da cabeça e do corpo – linhas horizontais e verticais; esculpir o corpo do outro.
<b>Unidades e Objetivos</b> (p. 147)	Objeto exterior ou físico; objeto interior ou psicológico; objeto psicológico elementar.	<b>Jogos com Máscaras e Rituais</b> (p. 197 e 204)	Imitar o outro sem caricaturá-lo; reproduzir máscaras, hábitos pessoais – estrutura sequencial: máscaras, ritual e motivações.
<b>Fé e Sentimento da Verdade</b> (p. 165)	Cuidar dos detalhes para convencer da fé cênica; adquirir senso de medida; querer algo verdadeiramente, fisicamente.	<b>A Preparação de uma Cena e Comentário: <i>para e pensa!</i></b> (p. 297-299)	Coerência entre pensamento, ação e palavras; o pensamento em movimento estrutura cada cena em torno da ação principal.
<b>Memória das Emoções</b> (p. 201)	Memória emotiva; a verdade do jogo, a fé cênica; exemplo: a linha de comportamento = permanecer no papel.	<b>Quebra da Repressão</b> (p. 307)	Recapitulação de uma opressão vivida; transferência de emoção.
<b>Comunhão</b> (p. 233)	“[...] mesmo durante os silêncios é importante permanecer em contato consigo mesmo, com os outros ou com um objeto”.	<b>Inter-relação</b> (p. 197-200)	Criação do ator: criação de inter-relação com os outros; a palavra comunicação entre ator e espectador.
<b>Adaptação</b> (p. 265)	A palavra: “[...] ponto de partida para nova adaptação”; as ondas invisíveis, a irradiação.	<b>Desenvolver um Subtexto e Comentário: <i>para e pensa!</i></b> (p. 297)	O pensamento é um fluxo contínuo; ondas e sub ondas, consciente e inconsciente.

<b>Forças Motivais Interiores</b> (p. 287)	Os sentimentos, o intelecto e a vontade desempenham papéis dominantes na criação.	<b>Racionalizando a Emoção e Pensamento Contrário</b> (p. 303-304)	Dizer e fazer o contrário do que se pensa; conhecer o fenômeno e suas leis.
<b>A Linha Contínua</b> (p. 297)	Todo ato criador exige uma linha contínua; o ator e o seu papel vivem graças a essa linha.	<b>A Necessidade da Contra Vontade</b> (p. 300-301)	O que a personagem quer (vontade) e não quer (contra vontade) – interpretação dialética.
<b>O Estado Interior da Criação</b> (p. 309)	A ação tem que ser verossímil; dupla atenção: equilíbrio entre o jogo e a vida.	<b>Reconhecimento</b> (p. 200)	A criação artística também é racional: ator, ação, texto.
<b>O Superobjetivo</b> (p. 321)	Preservar o tema principal ao longo do espetáculo; os pequenos objetivos convergem para o grande objetivo.	<b>Ritmo das Cenas</b> (p. 307-311)	Câmera lenta; velocidade em dois toques; dizer o texto ritmicamente; integração do elenco com a estruturação objetiva das subjetividades.
<b>No Limiar do Subconsciente</b> (p. 370)	“[...] Nós vivemos em cena graças às nossas lembranças afetivas”. “[...] A criação do ator é a expressão do seu subconsciente”.	<b>Em Busca do Tempo Perdido</b> (p. 71)	[em arte] reencontrar o tempo perdido é viver na lembrança <sup>12</sup> .

O paralelo entre Boal e Stanislavski, dos primórdios no Arena até a sistematização do Teatro do Oprimido, evidencia a noção de *verdade cênica* e legitima o engajamento que representa a criação artística e as dificuldades reais que se encontram na base de um trabalho político e esteticamente rigoroso. Sabemos, não obstante, que subjacente à técnica do teatro-fórum está o paradoxo da influência da *representação teatral na vida real* – insistência boaliana. Embora o autor explique que o teatro não é superior à ação (real), mas sim uma fase preliminar (Boal, 1988, p. 186), temos que a natureza do teatro-fórum é ambivalente: distante (na plateia) – ela marca o distanciamento que permite o exercício de sua designação; próxima (em cena) – ela convida ao reconhecimento (identificação).

Como filtrar, então, esse espetáculo orientado pelo antimodelo, já que, em tal contexto, a obra propõe modelos concretos de ação? O real, mesmo em segundo grau, vem tudo colocar em causa. Trata-se de um projeto extremamente ambicioso, pois que, nesse sistema, o jogo teatral está destinado a preparar uma ação sobre o mundo, uma transformação da realidade. Tal procedimento exige inexoravelmente um enfoque da arte teatral distinto do comumente empregado pela

literatura e a estética. Essa prática questiona não só o universo particular da peça (a vivência do jogo teatral), mas também a sociedade e a vida. Ela permite, concomitantemente, uma reflexão aprofundada acerca das poéticas teatrais.

Difícil de cernir, o Teatro do Oprimido nunca autoriza a designação imediata do papel do espectador; pelo contrário, a ausência de limites nos conduz a uma relação labiríntica bastante problemática e problematizadora: atores e espectadores *são e não são*; constituem *um* ao mesmo tempo que são *múltiplos*. É precisamente nessa relação que reside toda a complexidade de um teatro que paralelamente exige *identificação e distanciamento*. Quanto ao sistema de Stanislavski, não esqueçamos que ele se destina aos atores profissionais e, sem falar em pesquisa e dedicação, exige disciplina e treinamento contínuo. O Teatro do Oprimido é destinado a atores e não atores e, na maioria das vezes, está a serviço de projetos interventivos pontuais.

Objeto de críticas severas à técnica do teatro-fórum – por seus produtos excessivamente naturalistas e caricaturais –, o Teatro do Oprimido não pressupõe nem convida a um trabalho com o rigor físico e o detalhamento psicológico preconizados por Stanislavski. Elaborados no imediatismo das opressões debatidas, os produtos desse teatro, na maioria das vezes, sacrificam o rigor estético em detrimento da urgência em encontrar soluções às questões levantadas. Não obstante, existem grupos que, como nós, montam textos dramáticos, a exemplo de *Um dia na Vida de uma Enfermeira*, *Revolução na América do Sul* e *Máquina Escavadora*<sup>13</sup>, numa perspectiva profissional, aliando refinamento estético e objetivos políticos. Para esses grupos, explorar os rastros de Stanislavski e sua influência na obra e prática de Augusto para além do Teatro Arena conferiria maior impacto ao processo de preparação do espect-ator boaliano; aprofundaria a dialética da poética do oprimido e tornaria o sistema do Teatro do Oprimido mais consistente; ressaltaria a riqueza de um teatro em que o homem da vida real desnuda o homem da cena, questionando o problema de seus destinos comuns. Afinal, para o mestre russo, “[...] não há interpretação digna deste nome, senão irradiada por uma intensa vida interior [...]” (Roubine, 2003, p. 116-118).

O método das ações físicas simples procede da busca constante pela liberação do ator. Ele vai mais longe: exige que o ator que desempenha um papel se desfaça de toda e qualquer ideia *a priori* de seu papel e que ele se esqueça do que sabe sobre a peça e o papel. É

a metáfora do procedimento zero ou da folha branca, evocadas por Toporkov e Kédrov em *A Preparação do Ator*. O método das ações físicas pressupõe, antes de qualquer coisa, a divisão pelo diretor teatral de cenas e o estabelecimento de partituras para os papéis. Em outras palavras, pressupõe a análise de cada papel em ações elementares: a elaboração de um papel em cadeias de ações diferentes, segundo a já citada linha de comportamento da personagem. A tarefa primordial do ator, que partiria do zero, consiste em cumprir, de corpo e alma, cada etapa/elo dessa cadeia, sem pensar nas ações que se seguirão nem no todo da peça; sem pensar nem mesmo na natureza da personagem. A tarefa do diretor, nessa primeira fase do trabalho, é dizer se o ator desenvolveu ou não a ação proposta.

Finalmente, em se tratando da construção de espetáculo-fórum, um trabalho com rigor físico e detalhamento psicológico stanislavskianos deve ser desenvolvido na lógica interna do processo, na fase que precede a todo produto de criação, antes da intervenção do espectador e no âmbito de montagens profissionais e projetos mais duradouros. Nessa direção, o trabalho com as ações físicas implica, aqui também, as já citadas etapas/técnicas: as técnicas externas, etapa sensorial, memória, imaginação, a memória emotiva, dialética da interpretação (vontade e contra vontade) etc.

O sistema de Stanislavski explora todas as possibilidades expressivas que emanam do próprio corpo do ator, e considerar seus ensinamentos no contexto do Teatro do Oprimido evitaria uma atuação mecânica e forçada:

Não pode haver arte verdadeira sem vida. Ela começa onde o sentimento assume os seus direitos. A atuação mecânica começa onde a arte criadora acaba. Na atuação mecânica não há lugar para um processo vivo e quando este ocorre é só por acaso. [...] Para reproduzir os sentimentos há que saber reconhecê-los pela experiência própria [...] (Stanislavski, 1995, p. 53).

As asserções stanislavskianas encontram eco e âncora na busca boaliana por uma estética do oprimido:

Arte é o objeto, material ou imaterial. Estética é a forma de produzi-lo e percebê-lo. Arte está na coisa; Estética, no sujeito e em seu olhar. Existem saberes que só o Pensamento Simbólico pode nos dar; outros, só o Sensível é capaz de iluminar. Não podemos prescindir de nenhum dos dois (Boal, 2009b, p. 21).

Trabalhar no contexto da Poética do Oprimido, revisando e atualizando os princípios stanislavskianos, é trabalhar na perspectiva de formação de melhores espectadores, de amadores esclarecidos e mais exigentes, aptos a se transformarem em *atores*. É afirmar o teatro como dimensão substancial do ser humano, o solar e o lunar, Apolo e Dionísio, a clareza de espírito e as profundezas noturnas do ser; o teatro como arte que coloca em jogo o homem no seu corpo e no seu espírito. Augusto Boal acredita que *o homem-espectador* pode ser o criador e mestre do destino do *homem-personagem* e exorta: “Não digam! Venham em cena e mostrem-nos suas visões do mundo” (Boal, 1988, p. 11). Se essa visão de mundo, entretanto, vem acompanhada da exigência do desempenho de *um papel construído na verdade*, ganham o teatro, a vida e a política, pois para:

[...] exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada [...] (Stanislavski, 2013, p. 44).

## Notas

<sup>1</sup> Embora nos limitemos aqui à comparação entre Boal e Stanislavski, necessário se faz apontar as semelhanças e influências, na obra de Boal, de outros teóricos e homens de teatro com destacada atuação na primeira metade do século XX, como Bertolt Brecht, Jacob-Levy Moreno e Armand Gatti, entre outros. Para tanto, remetemos o leitor aos artigos de nossa autoria: *Boal e Brecht: a questão do espectador* (2000) e *Armand Gatti e Augusto Boal: formando e informando espectadores* (2003).

<sup>2</sup> Alusão à utilização do teatro enquanto arma e ao período de ditadura militar que, de fato, impulsiona Boal à criação de novas técnicas teatrais.

<sup>3</sup> Técnica que implica na participação do espectador na representação da opressão. No teatro-fórum antes da representação, o *coringa* explica minuciosamente os objetivos da Poética do Oprimido. Através da aplicação de alguns jogos-exercícios que descontraem a plateia e passando rapidamente da teoria à prática, o coringa incita os espectadores a tomarem consciência da profunda mecanização do corpo. A esse ritual segue-se a representação do *Anti-modelo*, peça escrita sobre um tema único, a opressão, cujas formas são numerosas e variadas. No desenrolar da ação, nós assistimos à vitória dos opressores sobre os oprimidos, ainda que estes últimos sejam eles também opressores em outros momentos do espetáculo. Num segundo momento, porém, os espectadores podem substituir o oprimido e propor alternativas ao problema debatido.

<sup>4</sup> Ver *A Preparação do Ator* (2013, p. 8). Nome emblemático e indissociável da história da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), Eros Martim Gonçalves (1919-1973) foi um diretor teatral pernambucano que, em 1955, aceitou o convite do reitor Edgard Santos para criar e dirigir a ETUFBA, fundada um ano depois, em 1956. Em 1958, fundou o Teatro Santo Antonio, reformado e reaberto em 2007, com o nome de Teatro Martim Gonçalves. M. Gonçalves fixou residência em Salvador e permaneceu na direção da ETUFBA até 1962.

<sup>5</sup> O método de exposição adotado por Stanislavski – intitulado *démi-diction* em francês – consiste essencialmente em fazer de Tsortsov um porta voz: ele é o próprio Stanislavski, ator maduro e professor, enquanto o jovem estudante que alimenta seu diário de bordo é o jovem Stanislavski em pleno amadurecimento artístico.

<sup>6</sup> Essa constatação levará Jean Villar a afirmar, no seu prefácio para edição francesa, que “[...] o diálogo de Tsortsov com os atores se perde, às vezes, em espessas nuvens. O leitor desprevenido se debaterá aqui e ali com tal e tal análise. Eu o vejo até se perder ao longo deste labirinto sem fim do sistema (1984, p. 5).

<sup>7</sup> Concomitantemente aos laboratórios de interpretação, a Troupe Arena implementa os laboratórios de dramaturgia, berço da revelação de autores como Gianfrancesco Guarnieri – *Eles não Usam Black Tie* – e Oduvaldo Viana Filho – *Chapetuba Fubebol Clube* –, entre outros dramaturgos brasileiros. Essa fase é denominada de *realismo fotográfico*.

<sup>8</sup> Boal explica claramente que o treinamento deve ser iniciado com exercícios musculares, com fins à conscientização da existência de todos os músculos e da enorme variedade

de movimentos que eles permitem realizar. Somente após esse *despertar*, o ator pode se exercitar na execução de movimentos como se fosse outra pessoa (o personagem de Hamlet, por exemplo). Não tentando imitar Hamlet com exatidão, mas tentando compreender internamente o mecanismo de cada movimento: *o que leva Hamlet a se sentar dessa maneira? Por que ele ri assim?*

<sup>9</sup> Essa é a fase de aplicação dos famosos exercícios de imaginação, que visavam à anulação da chamada *personalidade* do ator (a sua forma, o seu molde, a sua máscara) e deveriam permitir o nascimento da *personalidade* da personagem, que era, necessariamente, outra. Ver *Jogos para Atores e não Atores* (2009a, p. 61-65).

<sup>10</sup> O Teatro do Oprimido conta ainda com as técnicas do *Teatro Invisível*, *Teatro Jornal*, *Dramaturgia Simultânea*, *O Tira na Cabeça*, entre outras.

<sup>11</sup> Chamado de antimodelo porque mostra apenas o ponto de vista do opressor. O modelo ideal, a liberação das opressões, fica a cargo dos espectadores – aliás, espect-atores – que entram em cena para substituir o oprimido no segundo momento da representação.

<sup>12</sup> Boal estabelece toda uma comparação entre os recursos literários proustianos e o método de interpretação stanislavskiano. Ver *Jogos para Atores e não Atores* (2009a, p. 71-73).

<sup>13</sup> *Um dia Na Vida de Enfermeira* foi montado em 2004, no âmbito de projetos de iniciação científica – envolvendo alunos do Bacharelado em Interpretação e Direção Teatrais da Escola de Teatro da UFBA –, e ficou em cartaz nos teatros de Salvador até 2005. *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *Máquina Escavadora*, de Armand Gatti, foram montados com o grupo de teatro da Empresa Baiana de Águas e Saneamento (EMBASA), o Embasart, como resultado do projeto *Dimensões Formativas do Teatro-Fórum*, que foi contemplado com o edital SESI/SENAI/CNPQ, um Teatro do Oprimido com trabalhadores da indústria, envolvendo os funcionários da EMBASA.

## Referências

- A MANDRÁGORA: boletim informativo. São Paulo: Teatro Arena, n. 5, 1963.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009b.
- BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e não Atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009a.
- BOAL, Augusto. **Stop! C'est Magique**. Paris: L'Échappée Belle/Hachette Littérature, 1980.
- BOAL, Augusto. **Teatro Legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. 2. ed. Tradução: Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.



STANISLAVSKI, Constantin. **La Formation de l'Acteur**. Paris: Payot, 1984.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 30. ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Antonia Pereira Bezerra é atriz, dramaturga e pesquisadora 1D do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Doutora em Letras Modernas pela Université Toulouse-Le Mirail (1994-1999) e pós-doutora em Dramaturgia pela Université du Québec à Montreal (UQAM) (2006). Atualmente é professora associada 2 da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 13 de agosto de 2014*  
*Aceito em 29 de novembro de 2014*