

OS ESTÚDIOS DO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU E A FORMAÇÃO DA PEDAGOGIA TEATRAL NO SÉCULO XX

Camilo Scandolara

Universidade Estadual de Londrina – UEL
Estúdios Teatrais, Stanislávski, Sulerjítiski.

Uma das principais realizações do século XX teatral foi a afirmação absoluta da necessidade de existência de espaços de desenvolvimento e sistematização de pedagogias de formação do ator. Voltados a este fim, formaram-se núcleos, na maioria das vezes afastados do teatro comercial, nos quais se desenvolveram experimentos que alteraram definitivamente a visão ocidental de formação do ator. No início deste processo podem ser colocados o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou e a École du Vieux Colombier. Seus desdobramentos cronologicamente mais próximos podem ser analisados por meio dos trabalhos do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski e do Odin Teatret dentre outros.

Os estúdios são vistos por Fabio Mollica como manifestações da insatisfação dos renovadores do teatro do século XX em relação às instituições. Franco Ruffini afirma que os estúdios foram uma invenção de Stanislávski, a partir do Primeiro Estúdio do TAM, fundado em 1912. Para Mollica este estúdio é um exemplo do processo de fuga do teatro que caracterizou muitos movimentos teatrais do século passado. O gesto de Stanislávski de fundar o Estúdio é visto como uma “reação do artesão às imposições da indústria do teatro, do ator à invasão do diretor, do homem à instrumentalização cada vez mais condicionante da atividade criativa”. (MOLLICA, 1989: p.12)

Mollica refere-se a Stanislávski como um “criador de possibilidades de teatro” (1989: p.11). Para isto considera sua atuação dentro do Primeiro Estúdio, onde se buscava dar um caráter de investigação constante ao fazer teatral, fugindo da repetição de fórmulas. Este caráter de investigação e de criação de possibilidades de teatro é uma característica determinante do trabalho dos estúdios, núcleos e laboratórios citados acima, bem como de outros formados ao longo do século XX.

A pedagogia teatral anterior era baseada em procedimentos externos transformados em códigos para expressão de sentimentos. Resultava numa representação convencional de estados de ânimo e de imagens. A experiência do Teatro Estúdio de 1905 já havia mostrado a Stanislávski que qualquer tentativa de renovação cênica dependia, necessariamente, da reconsideração da pedagogia teatral, da estruturação de um projeto eficaz de formação de um novo tipo de atores. Esta busca se deu, principalmente, no contexto dos vários estúdios fundados em torno da companhia principal do TAM.

As experimentações ali realizadas e que confluíram no “sistema” não foram realizações solitárias de Stanislávski. Os principais estúdios caracterizam-se como projetos de experimentação concretizados em estreita colaboração com outros artistas-pedagogos. No período que se estende de 1909 a 1922 os mais destacados colaboradores de Stanislávski na exegese e experimentação dos princípios do “sistema” foram Leopold Sulerjítiski e Evguiêni Vakhtângov. Com suas atividades no Primeiro Estúdio e nos demais estúdios nos quais desenvolveram suas subseqüentes pesquisas os três mestres russos instituem um modelo de espaço de pesquisa e sistematização de procedimentos voltados à formação do ator que exerceu enorme influência no teatro do século XX.

Dentro dos estúdios opera-se uma reformulação completa do universo teatral. Inventa-se uma maneira de se fazer teatro em sua totalidade, desde as bases mais prosaicas (organização do espaço, postura no ambiente de trabalho), até a concepção estética do espetáculo e a estruturação de metodologias para a transmissão da experiência adquirida. Trata-se de um contínuo processo de invenção no qual não são reproduzidos procedimentos consagrados. Temos aqui o estabelecimento de uma real abordagem experimental do teatro, ou seja, de um fazer que gera seus próprios e inéditos/exclusivos processos de acordo com uma lógica que é gerada organicamente pelo próprio desenvolver da pesquisa.

Fabrizio Cruciani qualifica a pedagogia desenvolvida nos estúdios como ato criativo. Afirma que a busca realizada neles por professores e alunos era a de invenção de instrumentos da própria criatividade e não a de uma mera formação de quadros de atores e diretores para os teatros instituídos. A pedagogia teatral é vista, portanto, como um espaço de invenção de um novo e revitalizado fazer teatral. O processo de formação é um processo investigativo e criativo, pois busca estabelecer novos paradigmas para a atividade criativa do ator. Para Cruciani, esta "... apaixonada procura, frenética e insatisfeita, pela verdade em situação pedagógica" realizada nos estúdios do TAM funda uma cultura teatral que será extremamente significativa na fundação das escolas de teatro posteriores (in BARBA; SAVARESE, 1995: p.27).

O surgimento dos estúdios também marca o surgimento da figura do diretor-pedagogo, que não se limita a ter uma função de gerador de uma interpretação cênica da obra dramaturgica. Passa a ser um pesquisador da pedagogia e de propostas estéticas em estreita colaboração com os participantes do núcleo. Para Mollica a perspectiva do surgimento desta nova abordagem do trabalho do diretor foi criada por Stanislávski ao fundar seus estúdios. Ele vê, neste momento, a possibilidade de estabelecimento de um corte historiográfico entre as figuras de diretor-intérprete e diretor-pedagogo. (MOLLICA, 1989: p.217-218)

Nas cartas e relatos de Stanislávski é possível observar que o foco de suas inquietações vai progressivamente distanciando-se das questões formais do espetáculo em favor de um aprofundamento em problemas relativos ao ofício do ator. Um dos pilares do pensamento teatral de Stanislávski é o de que o saber do ator é um saber prático, adquirido de modo ativo. Portanto, tanto a construção deste saber, quanto a sua transmissão só podem se dar por meio da autoexploração por parte do ator de procedimentos práticos que lhe guiem no caminho de um domínio cada vez mais complexo e profundo de seu ofício. Fica clara, assim, a necessidade do trabalho sobre si mesmo, do exercício, do treinamento. Para Ruffini, o aparecimento dos exercícios como parte constituinte do trabalho do ator foi uma revolução do teatro do século XX, já que tradicionalmente o trabalho do ator limitava-se ao ensaio e ao espetáculo. (RUFFINI, 1996: p.80).

Os estúdios foram, por excelência, os locais de surgimento e desenvolvimento dos exercícios. São, portanto, fundamentais para compreendermos o surgimento de uma nova dimensão do trabalho do ator que revolucionou também a maneira de se pensar o fazer teatral. Este novo enfoque teve profunda influência sobre o desenvolvimento da prática e da teoria teatral do século XX.

Colocando-se como espaços de criação de uma nova maneira de fazer teatro, os estúdios rompem os limites do que até então se compreendia como teatro, expandem as fronteiras do trabalho do ator e do diretor-

pedagogo e absorvem elementos extrateatrais. Isto também pode ser visto como uma resposta teatral às rápidas transformações pelas quais passava a sociedade da época.

Portanto, o movimento de formação dos estúdios teatrais, tendo o Primeiro Estúdio do TAM como seu deflagrador e ícone, dá início ao processo de sistematização de uma tradição da arte do ator no Ocidente. Tradição esta que é compreendida não como a aquisição passiva de fórmulas, mas como um contínuo processo de criação de procedimentos gerados pelo questionamento a respeito do sentido do fazer teatral.

É uma tradição que deve ser buscada, sobretudo, nesta dimensão da criação teatral que não está diretamente ligada à produção de espetáculos e que, por esta razão, muitas vezes foi subvalorizada pela historiografia teatral. Para Cruciani a continuidade das experiências teatrais se dá, principalmente pelos modos de operar que elas produzem e não pelas obras, das quais só permanecem testemunhos e registros parciais ou setoriais (CRUCIANI, 1992: p.47).

Nesta perspectiva podemos considerar a pedagogia do ator como um elemento central da cultura teatral do século XX. Fabio Mollica acredita que a maneira como esta foi tratada no Primeiro Estúdio possa ser ainda hoje um estímulo para novos caminhos de pesquisa. Mollica observa nos vários estúdios e laboratórios do século XX uma continuidade com as experiências de Stanislávski, Sulerjítiski e Vakhtângov, que não está ligada às formas do espetáculo, mas sim ao “modo de colocar-se em relação ao trabalho do ator, à pesquisa de fontes criativas, à definição de uma ética de trabalho, à vontade de pensar e criar teatro organicamente em relação às exigências do grupo antes que às do mercado”. (MOLLICA, 1989: p.12). Os estúdios e laboratórios são manifestações desta nova visão de teatro. Uma visão que passou a se manifestar não somente por meio dos espetáculos, mas principalmente por meio da “criação pedagógica”.

Bibliografia

- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- CRUCIANI, Fabrizio. **Il “luogo dei possibili”**. In: GUCCINI, Gerardo; VALENTI, Cristina (Org.). *Tecniche delle rappresentazione e storiografia: materiali della sesta sessione dell’ISTA*. Milano: Biblioteca Universale Synergon, 1992, p. 46-53.
- MARINIS, Marco de. **In cerca dell’attore: um bilancio del Novecento teatrale**. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- MOLLICA, Fabio (org). **Il teatro possibile: Stanislavskij e il Primo studio Del Teatro d’arte di Mosca**. Firenze: La Casa Usher, 1989.
- RUFFINI, Franco. **I Teatri di Artaud: crudeltá, corpo-mente**. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1996.
- _____. **Stanislavskij: Dal lavoro dell’attore al lavoro su di sé**. Roma: Laterza, 2003.
- STANISLAVSKY, Constantin. **Minha vida na arte**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- TAKEDA, Cristiane Layher. **O cotidiano de uma lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes; Unicamp, 2006