NAIR D'AGOSTINI E O ÚLTIMO STANISLÁVSKI NO BRASIL

Nair D'Agostini and the Last Stanislavski in Brazil

LAÉDIO JOSÉ MARTINS

laedio@gmail.com

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0516-5272

NAIR D'AGOSTINI E O ÚLTIMO STANISLÁVSKI NO BRASIL

Laédio José Martins[1]

Nair D'Agostini foi a primeira brasileira a estudar no Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado (LGITMiK)[2]. Ela foi para a extinta União Soviética em setembro de 1978 e permaneceu vinculada ao LGITMiK até dezembro de 1981. Como Pós-graduanda, Nair D'Agostini foi conduzida às aulas de "Maestria do Ator Dramático", de Arkádi Kátzman e de "Direção Dramática", de Gueorgui Tovstonógov, ambos disputados e concorridos Mestres daquela Escola. Também foi estagiária de Gueorgui Tovstonógov, no *Bolshoi Teatr*, pelo período de um ano.

Quando retornou para Porto Alegre, RS/Brasil, trabalhou profissionalmente como diretora de atores e de espetáculos. Tornou-se Professora do Curso de Licenciatura Plena em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Santa Maria/RS, via concurso público, no ano de 1985.

Na década de 90, foi uma das responsáveis pela criação do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas, com opção em Direção e Interpretação Teatral, com um programa de Curso em que a Análise Ativa cumpria o papel de "centro unificador do processo de educação e formação como um todo". (D'AGOSTINI, 2018, p. 207). O Programa Político Pedagógico em questão vigorou por uma década, de 1994 até 2004, quando o currículo foi reformulado.

Este é basicamente o contexto que me coloca em contato com Nair D'Agostini como estudante de Interpretação e Direção Teatral no período de 1999 a 2001. Tive a oportunidade, depois de graduado, de ministrar como professor substituto, por 6 anos intermitentes, pós reformulação curricular, disciplina que tinha por ementa a obtenção do conhecimento teórico-prático sobre o Método de Análise Ativa, conhecimento assimilado das aulas com Nair D'Agostini e na continuidade da aplicação do mesmo na esfera artístico-profissional e acadêmica[3]. A Análise Ativa é também tema de meu Mestrado[4], que disserta sobre a importância dela no currículo do Curso de Direção da UFSM, dentro do recorte citado.

Por indicação e a partir de convite, escrevo, então, sobre parte da tese de doutoramento de Nair que chega agora ao público em forma de livro. O conteúdo apresentado no livro é uma reflexão sobre a própria trajetória artística e acadêmica com base num conhecimento adquirido, assimilado e aplicado "dentro de determinadas peculiaridades artístico-pessoais" (D'AGOSTINI, 2018, p. 15.).

Stanislávski e o Método de Análise Ativa – a Criação do Diretor e do Ator, de Nair D'Agostini, é uma parceria da Editora Perspectiva com o Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski (CLAPS), o segundo volume publicado com o selo CLAPS. Esta é uma obra prima, resultado de uma vida dedicada à Arte e à Docência em Teatro e é de uma grandiosidade imensurável. A riqueza do conteúdo a que se tem acesso ao destrinchar as 212 páginas do livro, ultrapassa a esfera

1 ator, diretor, produtor cultural e mestre em teatro pela Universidade Federal do Estado de Santa Catarina (UDESC0.

2 Em 1993 o LGITMiK passou a denominar-se Academia Estatal de Arte Teatral de São Petersburgo (SPGATI). No ano de 2015 recebeu o nome de Instituto Estatal Russo de Artes Cênicas (RGISI). (D'Agostini, 2018, pg. 14.)

3 O âmbito acadêmico também é da esfera profissional, mas atuo mais no Teatro do que na Academia.

4 Análise ativa: Uma Abordagem do Método das Ações Físicas na Perspectiva do Curso de Direção Teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, UDESC, 2011.

meramente artística e profissional, reflete a vida.

O livro é resultado da sistematização do conhecimento adquirido diretamente na Rússia sobre o Sistema de Stanislávski, e inclui a aplicação deste conhecimento nas produções artísticas de Nair e, sobretudo, em sua atividade pedagógica no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria no período entre 1985 a 2001. É parte de seu compromisso ético em retribuir a oportunidade de ter estudado com os grandes mestres Arkádi Kátzman e Gueorgui Tovstonógov, no "país que deu, no século XX, ao Ocidente, o maior legado nessa área através da figura incomparável de Konstantin Serguiêievitch Stanislávski-Alexéiev (1863-1938)" (D'AGOSTINI, 2007, p.1).

Logo na apresentação do livro, Nair adverte sobre os equívocos que ainda permeiam a teoria de Stanislávski, ao mesmo tempo que chama atenção para a necessidade da apropriação prática dessa teoria. Pontua o aspecto sensível, proprioceptivo. A sensibilidade do artista é comumente o filtro e a medida da dedicação para que a subjetividade artística corrobore e "sempre esteja presente em relação com a objetividade do sistema e suas leis" (D'AGOSTINI, 2018, p.15).

Claro está que ela entende que o "sistema" de K. Stanislávski conforma uma totalidade, que abrange a teoria e a prática da arte do diretor e do ator. Esse aspecto pauta a composição do livro, que aborda os problemas da Arte Teatral vinculados à criação artística.

Seguindo a apresentação, Nair reforça seu compromisso com a apropriação do conhecimento, a honestidade e a seriedade para com esse conhecimento como patrimônio imaterial.

Humildemente modesta ao concluir a apresentação, lembra aos profissionais de Teatro que o que ela traz no livro é, sobretudo, as pesquisas e o desenvolvimento do último período de trabalho de Stanislávski, com os acréscimos de conhecimento e prática continuada e adaptada dos seguidores de seu Sistema. Reforça ainda que o que traz é um recorte do Sistema e que especifica a apresentação do Método de Análise Ativa e seus Elementos, os quais ela considera fundamentais para a criação com o referido método.

O primeiro capítulo trata do Método de Análise Ativa e da sua aplicação pelo diretor na leitura do texto, instruindo no que consiste esse método. São expostos os processos de conhecimento da vida da obra, a criação do romance da vida das personagens e a análise da estrutura dramática. Revela-se que o Método de Análise Ativa conecta os processos criativos do diretor e do ator no procedimento da leitura do texto e da construção do espetáculo, através do desvelamento da estrutura dramática pela ação. O diretor conduz o fluxo criativo do ator que, por sua vez, pressupõem-se, tem o domínio do Método das Ações Físicas para elaboração e desenvolvimento dos *études*[5]. Este processo criativo e investigativo da ação respeita e retroalimenta a particularidade e a idiossincrasia artística de ambos, ator e diretor, e permite que o diretor situe o ator "direta e imediatamente" (D'Agostini, 2018, p. 20.) na tarefa que o conduz na realização da ação dramática.

A tópica "*Os Elementos do Sistema para Análise do Texto*", traz a conceituação da terminologia básica que compõem o procedimento para a análise da obra pelo diretor: o Superobjetivo, a Linha Transversal de Ação e as Circunstâncias Propostas. Acrescidos o Tema e a Ideia, temos os principais elementos que possibilitam revelar a ação do texto por meio da valorização e da seleção de seus acontecimentos conflituosos. Tais elementos se aplicam para guiar o diretor no encaminhamento

5 Étude Stanislávski usa a palavra francesa "*étude*" para se referir a uma cena não-roteirizada realizada pelos atores, que no uso americano é chamada de "improvisação". Ele pedia aos atores para realizar études com suas próprias palavras dos cenários que ele inventava, ou para parafrasearem cenas de um texto. Ele também empregava *"études silenciosos"*, nos quais as cenas se desenrolavam silenciosamente, através da troca de raios de energia e do gestual físico expressivo. (*Étude Stanislavsky uses the French word "étude" to refer to a non-scripted scene performed by actors, what in American usage is called "improvisation." He asked actors to perform études in their own words from scenarios that he would devise, or to paraphrase scenes from a text. He also employed "silent études," in which scenes unfold silently, through the exchange of energy rays and expressive physical gesture*.) CARNICKE, 2009, p. 217. Tradução nossa.

do fluxo criativo do ator dentro da esfera ficcional.

Uma vez que se tenha o domínio, ou melhor, que haja apropriação do método, o ator e o diretor estão aptos a criar a partir de qualquer material textual. Ou seja, poderão desenvolver sua própria dramaturgia. Este aspecto é uma das grandes novidades com relação ao 'velho Stanislávski' que Nair apresenta ao público brasileiro.

Na segunda tópica, há a descrição dos procedimentos do diretor referentes ao conhecimento da vida da obra, chamando atenção para a importância de o diretor concentrar-se e isolar-se nesta etapa do processo, uma vez que o nível de concentração e esforço nesta fase é muito importante para a correta compreensão do conteúdo inerente à 'vida do espírito humano' dos personagens.

Abrindo um parêntese: Um aspecto relevante na leitura deste 'tesouro', é que todas as citações dos autores russos como Konstantin Stanislávski, Vladímir Ivanóvitch Nemiróvitch-Dântchenko, Gueorgui Aleksandrovich Tovstonógov, Maria Osípovna Knebel, Mar Vladimiróvitch Sulímov, Aleksandr Mihailovich Polámichev, Anatolii Konstatinovitch Kokórin, de obras em sua maioria inéditas no Brasil, são tradução da própria Nair, de fonte primária. Além disso, há o aspecto tácito de toda a proposição de Stanislávski e seus seguidores. O aspecto teórico aliado à assimilação na prática e no corpo de todo esse conhecimento, garante uma fidedignidade aos conceitos e uma clareza na sua transmissão, difícil de encontrar em muitas traduções.

Retomando. Para os continuadores da teoria e da prática de Stanislávski citados, o processo de análise deve conduzir o raciocínio na direção da humanidade dos personagens. Essa investigação auxilia na compreensão da estrutura da obra, das motivações e origem dos conflitos de suas personagens. Corrobora na concepção da encenação como um todo, na busca das imagens, signos e metáforas concretas que possibilitarão expressar a ideia do espetáculo. No preenchimento dessas lacunas, a imaginação e o referencial de quem realiza o processo cumprem papel importantíssimo. Mais uma vez vem destacada a autonomia artística que o processo pela Análise Ativa permite.

E nesse processo analítico, a imaginação é considerada "a principal força do diretor" (D'AGOSTINI, 2018, p. 37), ela deve ser tão abrangente e holística quanto a possibilidade de vidas contidas na obra dramática: composição, tempo, espaço, personagens, processos mentais dos heróis e comportamentos arquetípicos.

A tópica traz importantes contribuições dos seguidores destes procedimentos, todos endossando o aspecto transformador e revolucionário na concretização da Encenação por meio do Método de Análise Ativa. Através deste procedimento o diretor 'encontra a chave' para ter acesso à ideia da obra através da análise da ação e com isso concretizá-la cenicamente pela ação psicofísica do ator.

Na terceira tópica são explicitados os procedimentos práticos relativos à análise da estrutura da obra pela ação. Primeiro identifica-se no texto os acontecimentos principais: Inicial, Fundamental, Central e Principal. Entre os acontecimentos inicial e final deve-se encontrar todos os acontecimentos sequenciais em sua estrutura básica: o objetivo do acontecimento, a circunstância geradora, os personagens, seus objetivos, obstáculos, ações, conflitos e tarefas. Depois de determinada a estrutura básica, já se pode vislumbrar o tema e a ideia da obra.

Exemplificando esse procedimento, Nair apresenta a análise da estrutura da ação em *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, conscientizando conceitos como Universo, Acontecimento, Circunstâncias Propostas, Linha Transversal de Ação. Esta terminologia conforma os chamados Grande, Médio e Pequenos Círculos, que englobam a totalidade da obra.

Finalizando o Capítulo I, a tópica "*Da Análise à Criação*" nos contempla com uma síntese que relaciona a teoria sobre o "Sistema" e a realização prática do processo de descoberta pelo

ator das tarefas necessárias à execução da ação dramática. Para tanto, fica-se sabendo que a prática com o método exige do ator um intenso trabalho sobre si mesmo, o domínio de vários recursos técnicos, os quais serão capazes de instrumentalizar o ator na cena em concordância com a situação e com as circunstâncias propostas. A aquisição de tais recursos capacita o ator a investigar os acontecimentos da fábula, mesmo os tangenciais, na concretização do 'romance de vida das personagens' através da improvisação nos *études*.

O *étude* é um importante fundamento metodológico para qualquer processo criativo. Através dele, é possível ao ator experimentar os elementos do Sistema em si e no processo de concretização cênica. O étude constitui uma pequena célula de criação e nele se replica a grande estrutura desvelada pela análise, equivalente aos principais acontecimentos da obra e correspondentes à estrutura dramatúrgica: Início, desenvolvimento, clímax e final. É o fundamento primeiro para se chegar à vida da obra. Mantém a imaginação do ator ativa e aberta as adaptações necessárias a cada contexto.

São poucas páginas em relação ao volume do livro, contudo, nesta tópica se encontra o elo de ligação entre as Ações Físicas e o Método de Análise Ativa. É onde se pode começar a acessar a interligação entre o projeto artístico do autor com o do diretor e vislumbrar como tudo se concretiza através da ação cênica do ator.

No capítulo II, *Os Elementos do 'Sistema' para a Formação do Ator Criativo*, estão expostas as leis da criação cênica, fundamentais para a formação do ator através do "sistema" e necessárias para a utilização do Método de Análise Ativa. Sabemos que tais leis podem ser treinadas, incorporadas e dominadas com anos de dedicação e trabalho árduo por parte do ator. Elas não são uma invenção de Stanislávski, são fruto do poder de escuta e da observação atenta e comprometida com o mundo circundante.

A proposição stanislavskiana do Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo carrega em si o gérmen da transformação. Stanislávski pontua que o trabalho sobre si mesmo possibilita uma aproximação de si, do *self*, e isso pode fazer com que você se torne um ser humano melhor... Por que um ser humano melhor? Por que o material humano é o que o Teatro se utiliza pra elaborar a sua fantasia.

Nada do que não é humano nos afeta no sentido de pararmos para ver ou ouvir... Neste sentido, Stanislávski propõe que a ação é o que marca o movimento do espírito humano no mundo. E não tem nada de religioso nisso. Espírito como um ímpeto vital, como força de vida, como ansiedade que seja. Aquilo que nos move, que nos leva para frente, que nos coloca em direção a um objetivo. Natureza. Ser Humano. Escuta. Tomada de consciência. Mudança de atitude. O Teatro ensina muita coisa. Ele é superficial só pra quem não se aprofunda...

O Método das Ações Física, portanto, se aplica pra conscientizar no Ator/Atriz as 'Leis Orgânicas do Homem em Ação' e desenvolver a sua propriocepção no sentido amplo e apurado. Holístico. Tais leis são os fundamentos do chamado Sistema e por sua vez, as bases do Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo. Seu desenvolvimento é um processo equivalente ao que se faz, ou que se espera que se faça na vida cotidiana, no sentido de progredir ou evoluir, enquanto ser humano mesmo. É a possibilidade do desenvolvimento de uma "segunda natureza: uma natureza de ordem física, espiritual e emocional" (D'AGOSTINI, 2018, p.76.), a natureza da individualidade artística.

O foco do capítulo II está na arte do ator e sobre os elementos do "Sistema" que lhe são essenciais: Concentração, Imaginação, "Se" Mágico, Fé e Sentido da Verdade, Relação, Adaptação, Liberdade Muscular, Tempo-Ritmo. O capítulo é um verdadeiro compêndio sobre os elementos, e, reforço, tradução direta das palavras de Stanislávski sem filtros. O capítulo apresenta ainda o caráter colaborativo na execução prática do espetáculo e complementa o conteúdo apresentado no

capítulo anterior, materializando dois aspectos de um único evento.

O capítulo III, *As Últimas Experiências de Stanislávski com o Método*, e agrego: com o Método de Análise Ativa, ou com o Sistema, nos presenteia com uma breve introdução acerca de *O Estúdio de Ópera e Arte Dramática* e como foram ali realizados os registros das últimas aulas de Stanislávski. Oferece também a tradução de estenogramas das últimas aulas-ensaios ministradas por K. Stanislávski sobre o novo método, no Estúdio de Ópera Dramática, na análise e criação do papel da peça Hamlet, de Shakespeare. Nestes estenogramas é possível ter uma ideia do nível de minúcia empreendida pelo mestre russo na análise do papel. Além do ineditismo do material, o conhecimento transmitido é de uma sensibilidade e de uma potência trasnformadoras na questão do entendimento da 'essência do espírito humano' do personagem e complexifica e amplia o alcance dos conteúdos apresentados nos dois primeiros capítulos.

A Bibliografia de e sobre Stanislávski é abrangente e os autores agregados complementam o debate e qualificam o recorte proposto. E o melhor: ainda tem mais!

Há o Anexo: *O Caminho de Minha Vida Na Arte*, que resume a trajetória acadêmica e artística de Nair D'Agostini, as influências recebidas, sua atividade como professora, pesquisadora e artista das Artes Cênicas. Dele é possível desprender um programa pedagógico para a fundamentação teórioco-prática de uma Escola de Teatro em condições de capacitar atores e diretores para preencher o mercado das Artes Cênicas, tanto de palco como mediadas, em qualquer época de agora pra diante, para qualquer estilo ou gênero.

Exagero?

Comprove com a leitura!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa:** a Criação do Diretor e do Ator, 1. Ed. – São Paulo : Perspectiva, 2018.

D'AGOSTINI, Nair. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislavski como Base Para a Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo Pelo Diretor e Ator**. São Paulo: USP, 2007. Tese de doutoramento.

CARNICKE, Sharon Marie. **Stanislavsky in Focus** – An acting Master for the Twenty-first Century. 2nd Ed., London/New York: Routledge, 2009.