



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

**A Memória Emotiva no trabalho de Constantin Stanislavski e Lee
Strasberg: uma revisão bibliográfica**

Samuel Ribeiro Caram

Brasília – DF

2022

Samuel Ribeiro Caram

**A Memória Emotiva no trabalho de Constantin Stanislavski e Lee
Strasberg: uma revisão bibliográfica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelado em Interpretação Teatral, sob orientação do Professor Dr. Alisson Araújo de Almeida.

Brasília – DF

2022

ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

SAMUEL RIBEIRO CARAM

A MEMÓRIA EMOTIVA NO TRABALHO DE CONSTANTIN STANISLAVSKI E LEE STRASBERG: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Trabalho de Conclusão de Curso em Interpretação Teatral do estudante Samuel Ribeiro Caram, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito para obtenção do Título de Bacharel em Interpretação Teatral - Artes Cênicas, com nota final igual a SS, sob a orientação da Professor Dr. Alisson Araújo Almeida.

Brasília-DF, 29 de março de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alisson Araújo Almeida - IdA/CEN/UnB
Orientador

Profa. Dra. Ana Cristina Figueira Galvão- IdA/CEN/UnB
Examinadora

Prof. Dr. Tiago Elias Mundim - IdA/CEN/UnB
Examinador



Documento assinado eletronicamente por Tiago Elias Mundim, Usuário Externo, em 01/04/2022, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por Alisson Araujo de Almeida, Usuário Externo, em 01/04/2022, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por Ana Cristina Figueira Galvão, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes, em 01/04/2022, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 7906193 e o código CRC 7BF6ED47.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Olívia e Saulo Caram, por sempre me apoiarem nas minhas aventuras, por sempre me amarem e me encorajarem a seguir em frente e ser a melhor versão de mim mesmo. Eu não seria a pessoa que sou ou teria chegado neste ponto se não fosse pelo amor de vocês.

À minha avó Nisa Caram, por ser meu exemplo na arte, sempre me instigando a ser um artista e uma pessoa melhor. Obrigado por sempre acreditar em mim e me confiar suas vivências e sabedoria.

Aos meus avós Celma e Paulo Ribeiro e ao meu irmão, Gabriel Caram, pelo amor e pelo incentivo que sempre me deram, por todos os abraços e preocupações, e pela audiência fiel em meus espetáculos ao longo dos anos.

Às minhas amigas-irmãs Emília Cristina de Paula Pedra e Júlia Wendling, por sempre me apoiarem, me estimularem e estarem ao meu lado todo passo do caminho.

A todos os colegas de curso que me ajudaram durante os anos, mas especialmente à Ana Cecília Kresch e ao João Cury, meus companheiros do dia um até o fim. Sou muito grato pelo apoio que sempre me ofereceram nessa trajetória.

À minha mestra Roberta Matsumoto, pela ajuda fundamental na descoberta do tema desta monografia.

À minha mestra Ana Cristina Galvão, por ter sido minha orientadora na primeira parte desse processo. Seu entusiasmo, conhecimento e liderança me deram o impulso necessário para que este projeto se realizasse. Obrigado por ter aceitado fazer parte dessa jornada comigo.

Agradeço, por fim, ao meu mestre Alisson Araújo, por ter assumido a minha orientação e ter me salvado tão prontamente, oferecendo auxílio antes mesmo que eu pudesse pedir. Sou eternamente grato pela sua ajuda, amizade e orientação.

RESUMO

A presente monografia busca compreender a origem da técnica da Memória Emotiva, desde sua criação até os dias atuais. Para evidenciar esse trajeto, apresento um estudo do Sistema de Constantin Stanislavski com enfoque no desenvolvimento e na utilização desta técnica. A pesquisa prossegue com um estudo do Método de Lee Strasberg, analisando sua relação com o Sistema de Stanislavski e a sua versão da Memória Emotiva, realizando uma investigação para compreender quais eventos levaram à criação da imagem atual da técnica e, conseqüentemente, do Sistema de Stanislavski. A metodologia utilizada para a pesquisa é uma revisão bibliográfica dos materiais de Stanislavski, Strasberg e outros teóricos teatrais.

Palavras-chave: Stanislavski. Strasberg. Memória Emotiva. memória afetiva. Método. Sistema.

ABSTRACT

This present term text aims to understand the origin of the Emotional Memory technique, from its creation till the present day. In order to highlight this path, I present a study of Constantin Stanislavsky's System focusing on the development and his use of this technique. This research continues with a study of Lee Strasberg's Method, analyzing his relationship with the Stanislavski's System and his version of the Emotional Memory, conducting an investigation to comprehend which events led to the creation of the present image of this technique and, consequently, Stanislavsky's System. The methodology used for this research is a literature review from Stanislavsky's, Strasberg's and other theater theorists' material.

Keywords: Stanislavsky. Strasberg. emotional memory. affective memory. Method acting. System.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1. O SISTEMA DE CONSTANTIN STANISLAVSKI.....	10
1.1 Contextualização histórica.....	10
1.2 Constantin Stanislavski e a Memória Afetiva.....	14
1.3 As últimas pesquisas de Constantin Stanislavski.....	20
CAPÍTULO 2. O MÉTODO DE LEE STRASBERG	26
2.1 Contextualização histórica.....	27
2.2 Relação com Constantin Stanislavski	29
2.3 O que Lee Strasberg trouxe de novo.....	33
2.4 Recepção e críticas ao Método.....	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
REFERÊNCIAS.....	47

INTRODUÇÃO

Neste ano de 2022 comemorarei uma data muito especial. Em agosto, faz dez anos que comecei no teatro. É uma data simbólica e, por conta de acontecimentos completamente fora do meu controle, ela se torna ainda mais estimada. A comemoração da minha primeira de muitas décadas no teatro coincide com o fim da minha jornada na graduação. Este trabalho de conclusão de curso tornou-se, então, uma celebração da minha paixão pela atuação e pelo cinema, possuindo elementos dos meus primeiros dez anos na área que tanto amo.

Meu interesse pela atuação se manifestou inicialmente por meio do cinema. Desde a infância, começando com os desenhos animados, a experiência de ver um filme sempre foi algo muito especial. Escolher o filme do sábado à noite na locadora de vídeo¹ era quase um ritual. Meu gosto pelo cinema começou a se transformar quando, aos nove anos, em 2008, meus pais assinaram a *Cinamateca Veja*, uma compilação feita pela Abril Coleções e curada pela parte de crítica de cinema da revista *Veja*. A coleção era composta por 50 clássicos do cinema mundial, passando por filmes como *A Malvada* (1950) e *Disque M Para Matar* (1954) até *Amadeus* (1984) e *Kagemusha – A Sombra do Samurai* (1980).

Os dias em que os DVDs chegavam eram uma festa para mim. Entregues de pouco em pouco, eu ligava de imediato para o meu pai para contar quais eram os filmes da semana. Cada filme vinha com um livreto com a história da produção, a biografia dos atores e diretores, além de curiosidades e informações extras. Essa coletânea foi a minha porta de entrada para o mundo da atuação e dos clássicos do cinema, que se mantém até hoje como meus filmes favoritos. Assistia às atuações de Elizabeth Taylor (1932-2011) e Richard Burton (1925-1984) em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (1966) com fascínio e encanto, observava o desenrolar da história em *O Bonde Chamado Desejo* (1951) com os olhos colados na tela. Foi este o universo que me catapultou para o teatro.

A minha decisão foi tomada durante uma viagem à Chapada dos Veadeiros em julho de 2012. Eu gostava de andar sozinho nas trilhas, sempre à frente do grupo e com muito tempo para pensar. Foi em uma dessas trilhas que me decidi a procurar por uma escola de teatro assim que voltasse para Brasília. Em agosto de 2012, com 13 anos, comecei minha jornada no teatro na *Companhia da Ilusão*, da qual tomei conhecimento pela recomendação de uma prima que lá

¹ Lojas especializadas no aluguel de filmes, inicialmente com fitas VHS e depois com DVDs. Deixaram de existir com o surgimento dos serviços de *streaming*.

estudava. O curso ministrado nessa companhia segue, em teoria, os ensinamentos de Constantin Stanislavski (1863-1938). Ao entrar com 13 anos de idade, porém, fui para uma turma adolescente, na qual poucas técnicas eram verdadeiramente ensinadas. Vale ressaltar também que, nessa idade, como é de se esperar de um pré-adolescente, eu mais brincava de estar em cena do que realizava um trabalho técnico sobre meus personagens.

Aos meus 15 anos, em 2014, já havia tomado a decisão de prestar o vestibular para artes cênicas. Tive a sorte de ter uma família que sempre apoiou minhas escolhas, além de uma avó artista que, não só cantora, escritora, escultora e colagista, é também atriz. Aos 16, passei para o curso adulto na mesma companhia, no qual algumas técnicas do Sistema de Stanislavski, mesmo que poucas e muito diluídas, eram aplicadas. Em agosto de 2017 ingressei na Universidade de Brasília no curso de Artes Cênicas. Dentro da universidade, tive a oportunidade de conhecer e experienciar diferentes tipos de teatro, incluindo um vislumbre mais amplo do Sistema de Stanislavski, embora em dois semestres conturbados por motivos que não são relevantes a esta pesquisa.

No segundo semestre de 2019, cursei a disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, na qual fui surpreendido ao descobrir que deveríamos criar o nosso pré-projeto de monografia. Não imaginava que já havia chegado esse momento e, na busca pelo que eu realmente gostaria de pesquisar, tive a honra de ter como mestra a professora Roberta Matsumoto, que me auxiliou e me encorajou a encontrar o meu tema. Depois de muitas tentativas e erros, voltei para o início de minha jornada. Voltei para o cinema clássico e para Stanislavski como os motivos pelos quais eu havia chegado neste ponto. Ao analisar estes dois elementos, tendo as atuações em *Um Bonde Chamado Desejo* (1951) como um possível foco inicial, percebi que a conexão entre esses dois universos era Lee Strasberg (1901-1982) e o *Actors Studio*.

Ao me aprofundar no tema, compreendi que o ponto de convergência específico entre Stanislavski e Strasberg era a Memória Emotiva. Tendo feito tal descoberta, sabia que não poderia tratar sobre outro assunto. Para mim, metaforicamente falando, a Memória Emotiva sempre foi a porta trancada no porão, fora de alcance e sem nenhum conhecimento compartilhado. Durante meus anos na *Companhia da Ilusão*, ela foi evitada como um tabu. Chegaram a contar histórias sobre Stanislavski ter escrito um artigo renegando-a como uma maneira de fazer com que a minha curiosidade desaparecesse. Mesmo dentro da Universidade, nada ouvi sobre esta técnica. E, como uma criança curiosa, o que é proibido sempre é mais interessante.

Desse modo, minha pesquisa partiu do antigo desejo de compreender o que é a Memória Emotiva, estudando o universo na qual ela surgiu e foi desenvolvida, buscando chegar a uma resposta sobre como se tornou o que conhecemos nos dias atuais. Acredito no compartilhamento do conhecimento como uma forma de aprendizado e conscientização. Sendo assim, espero que meu trabalho seja capaz de, no mínimo, despertar a curiosidade sobre o assunto.

Para ser capaz de realizar esta pesquisa, a metodologia escolhida foi uma revisão bibliográfica, em alguns momentos comparativa, do material bruto de Constantin Stanislavski sobre o Sistema, ou seja, seus quatro livros principais, reforçada pela obra de Maria Knebel (1898-1985), sua discípula. O estudo sobre Lee Strasberg foi feito a partir de seu único livro, de transcrições de suas aulas e de materiais diversos escritos sobre a relação do Método com o mundo da atuação e seus alunos. Sobre o contexto histórico desde Stanislavski até os tempos atuais, utilizei-me das pesquisas de outros teóricos para compor a base de estudo do meu trabalho, como Margot Berthold, Odette Aslan e Paul Gray. Com o intuito de melhor diferenciar as metodologias, adotei a terminologia Sistema para o que foi desenvolvido por Stanislavski e Método para o que foi desenvolvido por Strasberg. Esta terminologia não é incomum, outros teóricos – como a mestra e atriz Simone Shuba – já a utilizaram com o mesmo intuito, mas ainda é costumeiro confundir a autoria das técnicas por eles desenvolvidas.

A pesquisa é dividida em dois capítulos. No primeiro, dedicado à Stanislavski, realizarei uma contextualização histórica da sua vida e de seu trabalho, focando na sua inquietação sobre a questão da atuação e na conjuntura em torno da criação do Sistema. Em seguida, desenvolverei um estudo sobre a criação e a elaboração da Memória Emotiva, o que de fato a constituía e como era realizada a utilização desta técnica no trabalho de seus atores. Logo após, encerrarei o capítulo com uma explanação da evolução das pesquisas de Stanislavski, comparando as primeiras e as últimas com o auxílio dos relatos feitos por Knebel.

No segundo capítulo, dedicado a Strasberg, farei a contextualização histórica de sua vida e sua relação com o teatro. Prontamente, analisarei a origem de sua relação com Stanislavski, evidenciando qual foi o seu contato com o Sistema e quais conteúdos considerou relevantes para o desenvolvimento do Método. Em seguida, examinarei o que o compunha e como ele modificou a Memória Emotiva assim como desenvolvida por Stanislavski para se tornar o centro da sua metodologia. Por fim, realizarei uma avaliação da recepção ao seu trabalho, relatando as principais críticas ao Método, buscando entender como chegou no Brasil e qual é o legado mantido por ele nos dias atuais.

CAPÍTULO 1. O SISTEMA DE CONSTANTIN STANISLAVSKI

Ao iniciar uma discussão ou uma pesquisa sobre a atuação no século XX, é quase impossível evitar falar de Constantin Stanislavski. O impacto causado pelas apresentações do seu grupo teatral, o *Teatro de Arte de Moscou*, tanto na Rússia quanto pelo mundo, criou um interesse universal pelas suas técnicas, eventualmente levando à publicação de seus livros *Minha Vida na Arte*, *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação de um Papel*. O ator, diretor e professor russo revolucionou a maneira como a atuação no teatro – e, indiretamente, no cinema – era vista, feita e estudada.

Suas técnicas partiram das suas próprias experiências e observações sobre a sua atuação e a atuação dos atores com quem trabalhou e a quem dirigiu ao longo de sua vida. Antes dele, eram escassos os estudos sobre o trabalho do ator, prevalecendo as biografias dos grandes atores de antigamente, alguns artigos feitos por críticos teatrais e *O Paradoxo Sobre o Comediante*, de Denis Diderot (1713-1784), filósofo e escritor francês. Odette Aslan, teórica francesa, afirma no seu livro *O Ator no Século XX* que todos os homens de teatro do século XX em diante partiram de Stanislavski, tentando muito ou pouco aplicar suas técnicas ou usando-as como ponto de partida de contestação (Aslan, 2007, p. 82).

Com o passar das décadas, houve um crescente desentendimento sobre o Sistema de Stanislavski. Problemas no processo de publicação dos livros, ensino torpe de suas técnicas por ex-alunos que usavam o seu nome, entre outras questões, fizeram com que o Sistema começasse a ser descartado por atores e teóricos teatrais antes mesmo de ser estudado. É impossível ignorar a influência que Constantin Stanislavski teve no teatro mundial, mas é preciso estudar o universo que gira em torno da sua obra para compreender do que verdadeiramente se trata e descobrir os erros e os equívocos que acabaram prejudicando a imagem do Sistema.

1.1 Contextualização histórica

Tendo nascido em uma abastada família russa em 1863, Konstantin Serguîievitch Alexéiev, mais tarde conhecido como Constantin Stanislavski, pôde vivenciar um momento único na história da cultura russa. No final do século XIX, as artes russas se viram protegidas e valorizadas por generosos patronos, geralmente industriais e homens de negócio, que

financiaram pintores, músicos e pessoas do teatro, promovendo encontros entre artistas e intelectuais em suas casas (Berthold, 2020, p. 462). O pai de Stanislavski, Serguei Vladimirovich Alexéiev, era amigo de muitos desses patronos, crescendo o menino então em meio às artes, ao circo e à ópera (Guinsburg, 1985, p. 19), chegando a ter um palco para o teatro amador e infantil em sua casa (Berthold, 2020, p. 462).

Durante a sua infância, Stanislavski montava peças de teatro nas quais a família inteira participava. Sua paixão era tão grande que seu pai construiu uma nova ala onde poderia montar diversos espetáculos (Stanislavski, 1989, p. 52). Desde esta época, quando ainda engatinhava como artista, Stanislavski tinha uma grande obstinação em relação ao processo da atuação. Era muito observador e, a partir dos seus 17 anos, manteve anotações sobre suas peças e o seu desempenho como ator (Aslan, 2007, p. 73). Parte do que fez Stanislavski ir atrás de respostas sobre as técnicas do trabalho do ator foi o fato de que não possuía jeito natural – nem físico, nem vocal – para o trabalho de palco. Passou então a procurar por um modo de progredir e de ajudar os outros a fazer o mesmo (Aslan, 2007, p. 74).

Antes de se decidir a tomar um passo definitivo na carreira de ator, passou alguns anos como um nômade entre *vaudevilles* baratos até ser dirigido pelo renomado autor e produtor russo Alieksandr Filíppovitch Fiedótov, pai de um de seus amigos. Após tal experiência, decidiu que não poderia mais voltar para o teatro amador, fundando a *Sociedade Moscovita de Arte e Literatura*, composta por um círculo dramático com atores amadores e um clube para artistas e diretores (Stanislavski, 1989, p. 141). Neste período, pôde desenvolver-se como diretor e seguir realizando suas observações sobre a atuação.

Em 1897, encontrou-se com Vladímír Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943), escritor e professor, para discutir os rumos do teatro da época. Ambos estavam desesperados com a degeneração da arte teatral e, após um almoço que durou 18 horas, Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenko decidiram fundar um novo teatro baseado em novos princípios que renovariam a arte, a ética e a técnica teatral (Stanislavski, 1989, p. 239). Este novo teatro, ainda sem nome, foi criado a partir da união de alguns dos atores amadores da *Sociedade Moscovita de Arte e Literatura* de Stanislavski e de determinados ex-alunos de Niemiróvitch-Dântchenko da *Sociedade Filarmônica de Moscou*, todos escolhidos a dedo por sua capacidade de evolução dentro do novo teatro que se queria desenvolver.

O *Teatro de Arte de Moscou*, informalmente referido como TAM, foi fundado com o objetivo de acabar com os convencionalismos na atuação da época. O teatro europeu, no fim do século XIX, ainda tinha algumas de suas raízes no teatro realista, fundado na metade do mesmo século. Mas, com o passar das décadas, ele perdeu sua forma e conteúdo, degenerando-

se em uma técnica de representação simples e hábil (Stanislavski, 1989, p. 239). Não era incomum a ideia de que o ofício teatral não se aprendia, mas era um dom nato (Aslan, 2007, p. 4).

Certos convencionalismos da *Comédie-Française*² haviam se espalhado pelo teatro europeu. Os estudos das expressões físicas feitos por François Delsarte (1811-1871), ator e cantor francês, criaram a errônea impressão de que havia um manual de poses e expressões que um ator poderia realizar e imediatamente transmitir a emoção desejada. Este tipo de atuação, que atualmente pode ser considerado como clichê, chegou até mesmo no teatro norte-americano, difundido por um dos discípulos de Delsarte (Aslan, 2007, p. 40).

Com a decisão de ir contra o *status quo* do teatro vigente, Stanislavski e Niemirovitch-Dântchenko integraram a vanguarda do Naturalismo europeu. Tendo o seu foco principal na França, Alemanha, Inglaterra e Rússia, o Naturalismo objetivava expurgar o falso do teatro. Queria levar o senso do real para o palco, uma realidade que explicasse o comportamento humano em uma época de turbulência social (Berthold, 2020, p. 451). O *Teatro de Arte de Moscou* provou ser um sucesso, principalmente após a montagem de *A Gaivota*, de Anton Tchekhov (1860-1904), e conseguiu de fato apresentar uma ruptura com as antigas tradições do teatro.

Nesse período, Stanislavski já tentava ensinar aos atores uma nova maneira de interpretar, prezando pela verdade em cena, partindo do exterior para o interior em direção ao subconsciente (Berthold, 2020, p. 463). Mas suas observações ainda não eram concretas, e estava insatisfeito com suas descobertas. Por volta de 1905, reencontrou Vsevolod Meierhold (1874-1940), diretor teatral e ex-ator do TAM, que também estava em busca de algo novo no teatro que ainda não havia conseguido alcançar. Decidiram criar juntos um estúdio de pesquisa voltado para a busca do irreal no teatro. A experiência não deu muitos frutos, tornando-se mais um local formador de encenadores do que de atores em si, sendo então encerrada em decorrência da revolução de 1905 (Stanislavski, 1989).

Durante uma viagem à Finlândia em 1906, Stanislavski, sentindo-se confuso e muito descontente com os rumos das suas pesquisas, decidiu sistematizar suas descobertas feitas até aquele momento (Stanislavski, 1989, p. 408). Realizada a primeira sistematização, começou a aplicar seus estudos em seu trabalho pessoal. A maior parte das observações feitas nesta ocasião viriam a compor o seu Sistema de atuação, mas, é compreensível, ainda estavam em estado

² Estilo teatral francês datado do século XVII, fundado por Luís XIV para encerrar a disputa entre os defensores da *tragédie classique* (tragédia clássica) e a *haute comédie* (clássica comédia francesa) (Berthold, 2020).

embrionário. Nos primeiros anos de experimentação, teve dificuldades para que as outras pessoas se interessassem pelo seu Sistema, visto que não conseguia explicar o que queria alcançar.

Tendo como foco principal a sua nova pesquisa, Stanislavski se afastou por um tempo do *Teatro de Arte de Moscou*, dando aulas do seu Sistema em uma escola particular (Stanislavski, 1989, p. 469). Alguns dos futuros atores e diretores do TAM saíram dessa experiência, acompanhando o diretor para o teatro profissional. Um deles foi Yevgeny Vakhtangov (1883-1922), considerado por Stanislavski como o seu melhor pupilo (Gray, 1964, p. 28).

Foi por volta desse período que Stanislavski começou a desenvolver o vocabulário do seu Sistema, mas acabou criando divergências entre os antigos e os novos atores do TAM. Niemiróvitch-Dântchenko precisou intervir para que a companhia aceitasse as novas ideias de Stanislavski, visto que a experiência de utilização das novas técnicas em uma montagem de *Um Mês no Campo*, de Ivan Turguêniev (1818-1883), deu bons resultados (Gray, 1964, p. 25). Segundo Stanislavski, as técnicas que já haviam sido definidas eram bem aceitas pelo grupo, mas as partes que ainda estavam vagas e em desenvolvimento eram criticadas (Stanislavski, 1989, p. 471).

Apesar do sucesso das suas experiências, Stanislavski percebeu que o ambiente profissional do TAM não era propício para o trabalho de laboratório que desejava desenvolver em razão dos espetáculos diários, problemas artísticos e dificuldades práticas de um grande empreendimento. Criou então o *Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou* (Stanislavski, 1989), onde, junto com Vakhtangov e Leopold Sulierjitski, diretor, administrador e grande amigo de Stanislavski, pôde experimentar de modo mais satisfatório suas novas técnicas, entre elas a memória afetiva. Um de seus alunos neste estúdio foi Richard Boleslavski (1889-1937).

Ator de origem polonesa, Boleslavski iniciou sua carreira de ator no *Teatro de Arte de Moscou* em 1907, tendo contato ainda com os primeiros experimentos de Stanislavski (Carbone, 2018, p. 34-35). Posteriormente, passou para o *Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou*, tendo sido aluno de Stanislavski, Sulerjítiski e Vakhtangov. Com o passar dos anos, os atores do *Primeiro Estúdio* estavam cada vez mais insatisfeitos com as diretrizes dos membros mais velhos do TAM. Queriam ter a chance de ser revolucionários como eles um dia haviam sido. Após a primeira guerra, Boleslavski não ficou muito tempo em Moscou, viajando pela Europa como diretor e pedagogo até receber, em 1922, um convite para apresentar um de seus espetáculos em Nova Iorque e se mudar definitivamente para os Estados Unidos (Cosmo,

2018, p. 13-15). Boleslavski viria a ser uma das figuras centrais na disseminação do Sistema nos Estados Unidos, como veremos em detalhe no próximo capítulo.

Na Rússia, a nova juventude teatral pós-revolução de 1917 começou a se rebelar contra o velho teatro, representado pelo TAM, mas ainda não havia encontrado um novo caminho. Em 1922, em decorrência desse momento conturbado, Stanislavski e os outros membros do TAM decidiram que a melhor escolha seria se afastar do país novamente. A decisão então foi a de realizar a turnê americana do *Teatro de Arte de Moscou* em 1923 e 1924 (Stanislavski, 1989, p. 524). A turnê foi um sucesso estrondoso, e, por volta deste período, as pesquisas feitas por Stanislavski - no que podemos chamar de a primeira fase do Sistema - já estavam bem desenvolvidas.

Logo após a turnê, em 1924, publicou sua autobiografia *Minha Vida na Arte* – não da maneira como queria, mas por necessidade de dinheiro e para um público despreparado (Martins, 2011, p. 22) –, e iniciou a escrita dos seus livros posteriores. O processo de publicação destes livros foi conturbado, prejudicado por fatores como a morte de Stanislavski em 1938, antes da finalização do último volume, um atraso nas publicações por conta da Segunda Guerra Mundial, entre outras questões. Os problemas envolvendo os seus livros acabaram influenciando uma visão errônea sobre o Sistema, incluindo a desconsideração ou mesmo o desconhecimento das últimas pesquisas realizadas por Stanislavski antes de sua morte. Este e outros tópicos citados nesta parte serão mais bem elaborados no próximo capítulo.

1.2 Constantin Stanislavski e a Memória Afetiva

Tendo sido um diretor majoritariamente naturalista, o trabalho de Stanislavski buscava a verdade em cena por meio das leis da natureza. Sendo impossível a concretização de uma realidade factual em cena, o ator deveria buscar pela criação de uma realidade teatral. Não confundindo o termo teatral com as teatralidades³ e convencionalismos que o diretor queria expurgar, pois no palco de Stanislavski não havia espaço para os falsos sentimentos. Em cena,

³ Stanislavski definia as teatralidades como a atuação falseada e o estado não natural que se apossava do ator ao entrar no palco. É um termo muito usado na sua obra, mas atualmente possui diferentes significados.

o ator deveria ser capaz de crer fielmente no que falava e no que fazia, como se fosse a sua própria realidade.

[...] E isso é a base do nosso suposto *sistema*. Seu objetivo é destruir as distorções inevitáveis e dirigir o trabalho das nossas naturezas interiores para a trilha certa, que é talhada pelo trabalho renitente e as devidas práticas e hábitos. Esse *sistema* deve restabelecer as leis naturais que foram deslocadas pelo fato de o trabalho do ator ter de ser feito em público; deve devolvê-lo ao estado criativo de um ser humano normal (Stanislavski 2001, p. 383).

Um entre os diferentes meios de realizar a devolução desse estado criativo ao ator encontradas por Stanislavski foi a memória afetiva. O termo memória afetiva, utilizado por Stanislavski, Boleslavski e posteriormente por Strasberg, tem origem no trabalho do psicólogo francês Théodule Ribot (1839-1916) – apresentado em seu livro *A Psicologia das Emoções*, publicado na Rússia em 1898. Neste livro, Ribot realizou uma série de estudos sobre a possibilidade de se reviver uma memória quando necessário, contrariamente a fazê-lo apenas ao acaso (Strasberg, 1985, p. 111).

Na sua pesquisa, Ribot não questionava a existência da memória afetiva, mas sim tentava compreender se era ou não possível invocar conscientemente essas memórias por meio de um estímulo externo ou ao seu bel prazer. Observou também que as memórias de um indivíduo têm um forte domínio sobre o corpo humano, podendo trazer à tona as imagens e as sensações associadas com essas memórias. Stanislavski viu em tais formulações uma possível resposta para a sua busca pela verdade em cena. Segundo ele, a utilização das suas próprias memórias em um primeiro momento de aproximação com o personagem poderia trazer grandes benefícios para o senso de verdade do ator.

Sobre a viabilidade da utilização das memórias, ele diz que a maior parte dos atores possuem a memória afetiva, mas não a têm treinada de maneira a serem capazes de combater o estado teatral que o ator deixa cair ao entrar em cena (Stanislavski, 2016, p. 208). Dito isso, Stanislavski evidencia de modo muito categórico que as memórias não são um mecanismo que pode ser utilizado como livros em uma biblioteca. As emoções associadas com uma memória são mutáveis, alterando-se com o passar do tempo. Ele exemplifica essa situação no seu livro *A Preparação do Ator* por meio do seu aluno ficcional Kóstia, que vivencia a situação de um acidente de bonde em que uma pessoa morre.

Kóstia observa que, com o passar dos dias, as memórias associadas com aquela experiência se modificaram ao ponto de não restar mais nada do que originalmente sentiu no momento (Stanislavski, 2016). Com esta analogia, Stanislavski deseja demonstrar que o ator

não deve ficar no encalço de uma emoção ou uma memória que uma vez veio em seu benefício. As memórias e a inspiração têm origem no subconsciente, e um dos focos do Sistema é o acesso ao inconsciente por meios conscientes. Então, idealmente, o ator deveria apenas agradecer pela emoção que conseguiu naquele instante e ir atrás de uma nova – que pode não ser tão brilhante, mas o ator tem a vantagem de possuí-la naquele instante (Stanislavski, 2016, p. 214).

Também em *A Preparação do Ator*, Stanislavski explica que existem diferentes tipos de memória, como a afetiva, a visual, a gustativa e assim por diante (Stanislavski, 2016, p. 206). Segundo ele, cada uma destas memórias teria um objetivo diferente no trabalho do ator, caso este quisesse se utilizar delas, tendo todas como ideia central a transmissão da sensação de realidade na situação imaginária criada no teatro. Stanislavski afirma que tais materiais pessoais são frutos não só da memória afetiva, mas também de uma autoanálise e das observações sobre o mundo e sobre os seres humanos que os atores devem realizar durante toda a sua vida. Esta responsabilidade é muito frisada em toda a sua obra. Ele questionava se era ou não possível um ator sentir em cena uma emoção que nunca havia experimentado antes em sua vida (Stanislavski, 1997, p. 168). Tendo como trabalho principal no teatro a recriação do espírito humano, os atores então precisam ter um aguçado senso de observação para acumularem materiais que os ajudarão a encenar seus personagens. A utilização da memória afetiva em conjunto com a sua observação do mundo seria um modo para que o ator saísse de si mesmo (Albricker, Fritsch e Shuba, 2021).

De acordo com Stanislavski, quando um intérprete se utiliza de um material pessoal, este funciona imediatamente, pois lhe é familiar e apenas pede para ser revelado por meio da ação física (Knebel, 2020, p. 137). Este material possui a capacidade de levar o intérprete ao lugar certo. Ao encontrar nas suas vivências os sentimentos análogos aos que o seu personagem experimenta, o ator é capaz de inserir-se na situação da peça e acreditar naquilo que faz, ultrapassando a barreira da teatralidade em cena. Na primeira parte de seu livro *A Criação de um Papel*, Stanislavski demonstra como, ao ensaiar uma cena, encontrou fortuitamente uma memória de sua infância que o colocava em uma situação correlacionada com a de seu personagem. A partir desta memória, pôde compreender verdadeiramente como deveria agir em cena, visto que se tornou capaz de colocar-se no lugar do personagem (Stanislavski, 2005).

Em outra passagem de *A Preparação do Ator*, Stanislavski ilustra uma situação em que Dacha, uma das alunas de Tortsov, realiza uma cena em cujo ensaio se utiliza de uma memória trágica de sua vida. Dacha, que havia perdido um filho na vida real, faz uma cena em que sua

personagem decide adotar um bebê abandonado, mas a criança morre em seus braços. A cena é realizada de forma brilhante e comovente, mas a atriz não consegue repetir a mesma emoção em uma segunda passagem. Depois, ao descobrir a verdadeira história por trás da excelente primeira passagem, Tortsov afirma que a cena não teria sido a mesma se Dacha não tivesse adaptado os seus sentimentos àquela personagem (Stanislavski, 2016).

Segundo Stanislavski, a cena de Dacha tem o seu valor, mas deve existir um certo comedimento e cuidado para não ferir os nervos da atriz. O que o autor cita sobre a adaptação é relacionado a como Dacha se utilizou da sua memória em cena. A sua emoção era forte, mas caso ela tivesse chorado apenas pela similaridade entre a tragédia da cena e a sua própria, esta não seria a emoção que a cena demandava. Do contrário, ela adaptou seus sentimentos, usando da sua emoção para se conectar com a personagem, pendendo mais para a possibilidade de que, caso ela estivesse na mesma situação, a criança seria a sua salvação. Assim, os seus sentimentos estavam de acordo com a personagem e poderiam ser utilizados em cena (Stanislavski, 2016). Margot Berthold (2020, p. 463), teórica teatral, fala sobre essa linha tênue em seu livro *História Mundial do Teatro*:

Ele advertia seus atores a não abusar do palco para confissões privadas. Emoções pessoais, argumentava, não enriquecem a arte do desempenho teatral; um ator que esteja tomado, ele próprio, pelo ciúme, não faz um Otelo melhor, mas um pior, informava ele com base em experiência pessoal.

Stanislavski acreditava que o ator só é capaz de construir o seu papel por meio das suas próprias lembranças, visto que ele não é capaz de inventar uma nova alma para cada papel que representa (Stanislavski, 2016, p. 216), mas é preciso ter cuidado no modo de utilizá-las. No trabalho do ator, as memórias são cuidadosamente escolhidas para que ele seja capaz de tomar o que há de melhor em si mesmo para o palco. Seria apenas por meio dos seus próprios sentimentos que o ator forneceria a alma⁴ humana e viva do seu papel.

A memória afetiva está muito ligada com outra técnica-chave do Sistema de Stanislavski: o *se* mágico. Stanislavski desenvolveu a técnica do *se* mágico como um modo de retirar o ator do mundo dos fatos e colocá-lo no mundo da imaginação, que é irmã da memória (Albricker, Fritsch e Shuba, 2021). Por meio dela, o ator deveria ser capaz de se aproximar do seu personagem verdadeiramente. Assim como é descrito em *A Preparação do Ator*, o

⁴ O termo alma é utilizado por Stanislavski com base na sua visão dos personagens como seres vivos aos quais os atores deveriam emprestar suas emoções para trazê-los à vida. Ele também se utiliza do termo vida interior para se referir a essa criação.

intérprete deve se perguntar o que faria caso estivesse na mesma situação do seu personagem. Sendo uma suposição, é muito poderoso, pois não se afirma e não se julga (Stanislavski, 2016).

Essa técnica faz com que o ator busque na sua memória afetiva e nas suas vivências e observações o material que o leva para perto da alma do seu personagem. Assim, por meio do seu trabalho com as memórias e a imaginação, o ator cria a possibilidade de algo que poderia de fato existir e a representa com veracidade. Nas suas pesquisas posteriores, Stanislavski modificou a definição do *se mágico*, tornando essa aproximação mais direta, como descrito por Maria Knebel (Knebel, 2020, p.42), atriz, diretora e sua discípula:

Quais pensamentos, desejos, aspirações, características, qualidades e defeitos inatos meus, pessoais, vivos e humanos, poderiam fazer com que eu, enquanto ser humano-ator, me relacione com as pessoas e os acontecimentos da peça da mesma forma como o faz o personagem representado por mim?

Essa definição está mais próxima da encontrada por seu pupilo Yevgeny Vakhtangov. Segundo Vakhtangov, as circunstâncias da peça indicam que o personagem deve agir de uma maneira em particular. O ator, então, deve buscar em si o que o faria agir do modo como o personagem age (Strasberg, 1988, p. 85). Dessa forma, exclui-se a possibilidade de se colocar em situações de risco para entender exatamente a emoção que se quer representar – como fez, por exemplo, a atriz do TAM Olga Knipper (1868-1959), que chegou a dividir um quarto com uma prostituta para aclimatar-se no tipo de vida de sua personagem (Berthold, 2020, p. 463). A definição de Vakhtangov veio a ser posteriormente utilizada por Lee Strasberg no desenvolvimento do seu método de atuação, como veremos no próximo capítulo.

A memória afetiva também está ligada a outro fundamento do Sistema, relacionado às visões do ator em cena. Stanislavski dava grande importância à fala e às palavras, acreditando no conceito de ação verbal. Ele concordava com o cientista russo Ivan Pávlov (1849-1936), que considerava a fala como o grande diferencial humano, como o sinal dos sinais que permite que o ser humano abstraia as impressões imediatas do mundo e as elabore em algo mais profundo (Knebel, 2020, p. 123). Stanislavski acreditava que certas emoções só podem ser transmitidas pela palavra (Stanislavski, 2001, p. 174). Dessa forma, a fala no teatro assume um papel de destaque além da declamação ao estilo da *Comédie-Française*, sendo essencial que o ator saiba como falar e verdadeiramente transmitir o significado do texto.

No Sistema, a fala é considerada como ação. De acordo com Stanislavski, para o ator conseguir transmitir o significado do que está falando tanto para seu parceiro de cena quanto para o público, é necessário que ele visualize aquilo que diz. É por meio da fala que surgem as

visões em cena. As visões são como o subtexto⁵ ilustrado, algo natural na vida real que é sempre traído em cena. Na vida, o conteúdo do que é falado provoca imagens, reais ou abstratas – qualquer imagem ouvida provoca em nós uma imagem concreta (Knebel, 2020, p. 148) –, enquanto no palco a tendência é de se falar o texto de maneira mecânica.

Um texto, sem as imagens que o acompanham, tende a ficar vazio e seco com as repetições. Quando se acrescenta a visão, porém, espera-se que isso não ocorra. De acordo com Stanislavski, como as visões estão sempre mudando e enriquecendo o texto, este se mantém fresco. Eugênio Kusnet (1898-1975), ator, diretor e professor ucraniano radicado no Brasil, descreve o processo da visão assim como entendido por ele no seu livro *Ator e Método* por meio da análise de uma cena feita pela atriz sueca Greta Garbo (1905-1990) no filme *Rainha Cristina* (1933). Kusnet afirma que Garbo se utilizou da visualização consciente em sua cena. Segundo o autor, “essa fala representa, como problema para a intérprete do papel, o uso da memória. E o que é a memória, senão a ‘visualização’ *consciente* do passado?” (Kusnet, 1985, p. 42).

Com as visões, os atores precisam se utilizar das suas memórias e dos seus materiais de observação para encontrar as imagens apropriadas dos seus papéis. São pequenas imagens que vêm à mente durante os ensaios e que aos poucos compõem a peça inteira, criando uma espécie de filme do papel. As memórias têm a capacidade de reviver uma parte de um personagem que acabou se desgastando pela repetição constante das apresentações. O ator deve ter como alvo interior a transmissão dessas imagens para seu parceiro de cena e para o público. Ao querer induzir a sua visão interior nos outros, esse desejo origina ação (Stanislavski, 2001, p. 174). Assim, ele é capaz de agir através das palavras e não apenas falar um texto mecânico, sem significado (Knebel, 2020, p. 70).

Infelizmente, Stanislavski não foi capaz de terminar o desenvolvimento do seu conceito de visão antes de sua morte. Por isso, muitos erros acontecem quando se tenta utilizar essa técnica. O deslize mais costumeiro é quando os atores tentam exageradamente realizar a visualização no palco e se fecham em si, isolando seus parceiros de cena e criando uma desconexão com o público (Knebel, 2020, p. 71). A falha no desenvolvimento do conceito de visão traz à tona uma das determinações feitas por Stanislavski que é por vezes ignorada: o seu

⁵ O subtexto é “a *vida do espírito humano* do papel, evidente, interiormente perceptível [...]. No subtexto, estão contidas as numerosas e diversas linhas internas do papel e da peça. [...] é aquilo que nos faz dizer as palavras do papel” (Knebel, 2020, p. 183).

Sistema deveria ser absorvido completamente pelos atores, de forma que se tornasse natural. Se um ator entra em cena pensando nas técnicas que deve aplicar, o resultado sempre será o fracasso, independentemente de qual mestre ele decide seguir. O mesmo foi verdade até para Stanislavski, que relata ter atuado mal nas peças que representou enquanto trabalhava ativamente no desenvolvimento das suas técnicas (Stanislavski, 1989, p. 424).

1.3 As últimas pesquisas de Constantin Stanislavski

Baseado na minha experiência, pude perceber que, quando se fala em Stanislavski, o discurso gira em torno de uma suposta psicologização exagerada e de um abandono completo do trabalho corporal. Ao estudar a obra completa do Sistema, porém, percebe-se que muito do que o compõe foi ignorado ou é simplesmente desconhecido. Margot Berthold fala sobre esta questão, ressaltando como o Sistema é muito gabado e igualmente pouco entendido (Berthold, 2020, p. 463). A confusão no processo de publicação dos livros e a influência dos Estados Unidos no resto do mundo criaram um desentendimento sobre o que era ou não criação do teórico russo.

Pegando como primeiro ponto de análise a questão sobre o trabalho corporal, Stanislavski tinha um foco considerável em relação ao preparo físico completo que os atores deveriam ter para bem exercer a profissão. Em *A Construção da Personagem*, cita diversos exercícios para o aperfeiçoamento da postura, do andar, da fala, da dicção e da expressão corporal em cena. Ele acreditava que nenhum artista estava acima da necessidade de manter em ordem seu aparelhamento físico por meio dos exercícios técnicos necessários (Stanislavski, 2016, p. 197).

Um dos focos do treinamento físico do Sistema era o de limpar a movimentação do ator, livrando-o dos movimentos supérfluos e exagerados que gastavam a energia do intérprete e escondiam uma emoção rasa (Stanislavski, 2001, p.116). Stanislavski também instaurou a determinação de que o ator deveria se livrar de qualquer movimento característico seu, que realizasse na vida real. De acordo com ele, estes movimentos impedem o ator de realmente adentrar em seus personagens, lembrando-o de si mesmo em cena (Stanislavski, 2001, p. 117).

A busca por uma fisicalidade diferente da pessoal beneficiaria o ator na busca pela verdade em cena.

Stanislavski acreditava no equilíbrio íntegro do trabalho interno e externo. Segundo ele, existe uma completa união entre a entidade física e a entidade espiritual de um papel, um elo inquebrável (Stanislavski, 2005, p. 247). Esta afirmação parece óbvia, e de fato é, mas com o passar das décadas criou-se a impressão de que ele não trabalhava o físico, que seu foco era estritamente interior e psicológico. É verdade que durante um certo período das suas experimentações o seu trabalho era inicialmente mais psicológico. Mas é essencial entender que isso se dava no contexto de uma abordagem preliminar do papel, não significando um abandono ao corpo.

A despeito do foco mais psicológico, é possível observar por meio dos exemplos citados acima que Stanislavski pregava que o ator jamais poderia abandonar o seu corpo, que o seu aparato corporal, englobando o corpo, a voz e a dicção, deveria ser mantido em um estado completamente avançado para ser capaz de executar o seu trabalho da maneira correta. O foco psicológico apenas significava que a abordagem do papel começava de modo mais mental, por meio do trabalho de mesa e de um enfoque na imaginação e no estudo do texto. Mas mesmo durante essa fase mais psicológica, após o trabalho sobre a entidade espiritual, constavam as improvisações e a parte mais física do trabalho do papel.

Dito isso, é importante analisar a diferença entre essa fase e as últimas pesquisas realizadas por Stanislavski. A forma mais precisa de observar a evolução entre as pesquisas é por meio da leitura do seu livro *A Criação de um Papel*. O terceiro livro da trilogia foi o que mais sofreu com a morte do autor. Não tendo sido finalizado, ele é composto por três manuscritos escritos em diferentes épocas da vida de Stanislavski. O primeiro manuscrito data de entre 1916 e 1920, sendo composto pelas anotações das suas explorações mais antigas (Stanislavski, 2005, p. 17). As duas partes seguintes são datadas já da década de 1930, quando os dois primeiros livros já estavam prontos e o Sistema tinha um enfoque diferente.

Ao realizar a leitura do livro, torna-se perceptível a diferença entre as abordagens. A primeira parte, não possuindo ainda a estrutura de sala de aula que nos é familiar, é escrita por meio de um diálogo direto de Stanislavski descrevendo a sua abordagem do papel de Chatski em *A Desgraça de ter Espírito*, de Alexander Griboiedov (1795-1829). O início do processo é realizado completamente no plano intelectual, com um extenso e detalhado trabalho de mesa. Este trabalho havia sido criado por Niemiróvitch-Dântchenko como um meio de lutar contra a

abordagem do antigo teatro, na qual os atores recebiam seus papéis e suas respectivas características sem nenhuma pesquisa ou esforço individual (Guinsburg, 1985, p. 33). No trabalho de mesa, os atores deveriam estudar o universo do dramaturgo e da obra a ser representada, realizando uma profunda análise artística.

As explorações seguintes ao trabalho de mesa eram feitas quase exclusivamente por meio da imaginação. Embasado pela análise dos fatos da peça, o ator passava para a exploração emocional por meio da imaginação. De acordo com descrição feita por Stanislavski, ele criou na sua imaginação o ambiente da casa onde a peça se passava. Com muitos detalhes, criou também os outros personagens e interagiu com eles (Stanislavski, 2005), buscando entender a relação de seu personagem com todos os elementos que compõem o universo da peça, chegando até a sentir certas emoções a partir de determinadas interações. Stanislavski ressalta que este processo é realizado com uma imaginação ativa, que o motiva e o provoca.

Após esse período, sua perspectiva intercalava momentos de exploração pela imaginação e novos estudos do texto, reconsiderando os fatos que haviam sido descobertos anteriormente a partir das novas informações oriundas das experimentações. Após a descoberta de todas as informações julgadas necessárias, como os objetivos e o superobjetivo, a partitura do papel e as aspirações, inicia-se o processo da encarnação física – que seria feito somente no primeiro ensaio, algo equivalente ao nascimento do personagem (Stanislavski, 2005, p. 109).

Nessa ocasião, os atores ainda não estariam prontos para o texto. Este então era separado para um momento posterior, quando a partitura do papel estivesse mais desenvolvida, sendo feito em seu lugar um trabalho com improvisações que colocassem em ação os desejos e objetivos que surgissem nos intérpretes (Stanislavski, 2005, p. 120). Do contrário, Stanislavski percebia que eles preenchiam o texto com interjeições pessoais (Stanislavski, 2005, p. 119). É importante ressaltar que até mesmo a busca pela imagem física do papel era feita previamente por meio da imaginação antes de passar para a exploração corporal.

A última abordagem feita por Stanislavski, vista na segunda e terceira partes de *A Criação de um Papel*, alterava a ordem dos fatores. Ele declara guerra contra a passividade no trabalho do ator, reformulando sua forma de trabalho para que este possa ser o mais ativo possível na sua abordagem do personagem. Stanislavski chegou à conclusão de que um enfoque apenas psíquico empobrecia o personagem, criando a antiga ordem de estudo uma cisão artificial entre os aspectos psíquico e físico da existência cênica do intérprete dentro das circunstâncias da peça (Knebel, 2020, p. 24). Ele rejeitava a concepção ocidental que dividia a

mente do corpo, tomando a deixa do psicólogo francês Théodule Ribot, que acreditava que a emoção nunca existe sem consequências físicas (Carnicke, 2000, p. 206, nossa tradução)⁶.

Dessa forma, o trabalho agora começava com a exploração por meio das ações físicas, simultaneamente à exploração mental e aos estudos do trabalho de mesa. A este processo, deu-se o nome de análise pela ação, mais conhecida no Brasil como análise ativa, assim como foi proposto por Eugênio Kusnet após passar um período com Knebel (Knebel, 2020, p. 125). A análise pela ação permitia que o ator e o diretor trabalhassem em cooperação. Stanislavski substituiu a antiga linha que visava o caminho do interior para o exterior pelo caminho contrário, das ações para as emoções (Martins, 2011). Ao realizar as ações físicas, os sentimentos do personagem são justificados, fazendo com que o ator os consiga experimentar verdadeiramente.

Um dos pontos principais do seu novo *modus operandi* são os ensaios por meio dos *études*⁷ – estudos e análises do conteúdo da peça e seus personagens feitos através da improvisação. Foi Maksim Gorki (1868-1936), famoso dramaturgo russo e amigo de Stanislavski, quem sugeriu, na época do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, a possibilidade de se utilizar o improviso como uma forma de se desenvolver o personagem e o enredo de modo espontâneo (Gray, 1964, p. 25). Gorki chegou a ceder a Stanislavski suas anotações sobre os métodos de improviso utilizados na *Commedia dell'arte*⁸ feitas durante seu exílio voluntário na ilha de Capri (Berthold, 2020, p. 465).

Com a nova abordagem, os atores realizavam a exploração mental inicial apenas o suficiente para entender o esqueleto da peça. Definidos todos os acontecimentos do enredo, o ator começa a se colocar no lugar do personagem por meio do *se* mágico para entrar no seu universo (Knebel, 2020, p. 51). O grupo então realiza os *études*, que são improvisações das situações do texto, ou do passado não mostrado neste, feitas sem o uso das palavras do autor. Ao final de cada *étude*, o grupo deve retornar ao texto para ver o que funcionou, o que não funcionou, quais partes se desviaram do propósito da peça e em que pontos há fragilidades na

⁶ “He rejects the Western conception that divides mind from body, taking his cue from French psychologist Théodule Ribot, who believed that emotion never exists without physical consequences”.

⁷ “Na linguagem teatral, *étude* (estudo, em francês) designa uma maneira específica de estudar o papel por meio da ação prática, uma espécie de esboço” (Knebel, 2020, p. 14).

⁸ A *Commedia dell'arte* tem sua origem no teatro de improviso. Mesmo quando, em 1716, ocorreu a transição das peças improvisadas para as peças já escritas, como *Arlequim Servidor de Dois Amos*, de Carlo Goldoni, a base era feita a partir do improviso e as peças completamente improvisadas seguiram vivas no teatro de rua pela Europa (Berthold, 2020).

sua compreensão (Knebel, 2020, p. 51). Assim, com os conhecimentos adquiridos na exploração mental e na nova exploração física, os atores conseguem aumentar o domínio tanto dos seus personagens quanto da peça que se representa.

No seu livro *Análise-Ação*, Maria Knebel realiza diferentes descrições de processos feitos com os *études*, seus equívocos e sucessos e como o retorno ao texto após as experimentações é muito benéfico ao trabalho do ator. Ao identificar os erros e acertos por meio das observações feitas com o texto depois dos *études*, aconteceria uma percepção interior daquilo que o dramaturgo concebeu, fazendo com que os atores sentissem a vida contida na obra. A compreensão e o estudo do trabalho do dramaturgo criam as circunstâncias da peça que ativam as memórias no inconsciente do ator e as revelam por meio da ação (Albricker, Fritsch e Shuba, 2021). Uma das advertências feitas por Stanislavski é que o processo dos *études* é um mecanismo de descobertas de ensaio. O ator e o diretor não deveriam se fixar em nada que foi feito ou experimentado nesse processo (Knebel, 2020, p. 58). Como o próprio nome indica, é um estudo, uma análise pela ação.

Nas ocasiões em que as mudanças no foco da pesquisa de Constantin Stanislavski são reconhecidas, é costumeiro dizer que ele abandonou a memória afetiva e suas questões mais psicológicas. Isto, porém, não é verdade. Em uma entrevista ao *Caderno de Registro Macu* no primeiro semestre de 2018, a professora Elena Vássina ressalta que “Constantin Stanislavski nunca abriu mão da memória afetiva”, mas que, após a Revolução Russa, o termo – oriundo das pesquisas de Théodule Ribot – foi considerado como burguês e censurado, fazendo com que o teórico russo o alterasse para memória emocional (Carbone, 2018, p. 37), traduzida para o Brasil como Memória Emotiva.

Ao ler as últimas formulações feitas por Stanislavski, é perceptível que tanto os elementos que compõem a entidade física quanto os que compõem a entidade psicológica, incluindo a memória - agora emotiva -, estão presentes na concepção do Sistema. Certos elementos foram acrescentados e mais elaborados, como a questão da fala e da palavra, tema que era dos mais prementes no fim de sua vida, ou a visão e o tempo-ritmo, técnicas que ainda não estavam totalmente prontas quando Stanislavski faleceu. Mas a base do Sistema se manteve. Estudando especificamente o desenvolvimento da Memória Emotiva, é possível observar que, assim como as outras partes do Sistema, esta utilização como desenvolvida por ele é feita de maneira muito natural, sobretudo se considerarmos que a aplicação das memórias e materiais pessoais no teatro é anterior à Stanislavski.

Stanislavski nunca finalizou suas pesquisas, mas nunca as finalizaria. Um eterno pesquisador, seguiu elaborando suas técnicas e descobrindo novas formas de aperfeiçoar o trabalho do ator até seus últimos dias. Knebel trabalhou diretamente com Stanislavski durante os seus últimos anos e relata que, mesmo encamado e proibido de dar aulas, o teórico ainda convidava seus amigos e pedagogos dos seus estúdios para questionar como iam as aulas e as aplicações de suas técnicas (Knebel, 2020, p. 229). O foco de Constantin Stanislavski sempre foi a busca pela verdade em cena. Ele afirmava que seu sistema era baseado na natureza e que ninguém o havia criado (Stanislavski, 2001, p. 381), era apenas uma maneira de restabelecer o natural ao ator. Posto isso, o compromisso feito por Stanislavski foi o de realizar uma sistematização do trabalho em torno da utilização das memórias e uma transmissão da experiência prática, lutando contra a característica efêmera do trabalho teatral (Martins, 2011, p. 20).

CAPÍTULO 2. O MÉTODO DE LEE STRASBERG

Dando continuidade ao trajeto do Sistema, chegamos aos Estados Unidos com Lee Strasberg. Ele foi o responsável pela grande mudança no estilo da atuação no teatro e no cinema norte-americano a partir dos anos 1950. Atuante no teatro desde os anos 1930, foi após a Segunda Guerra Mundial – quando o teatro estadunidense parou de procurar por autores marxistas e se voltou para as peças psicológicas de Tennessee Williams⁹ (1911-1983) e William Inge (1913-1973) – que os ensinamentos do Método de Strasberg passaram a ser mais requisitados (Gray, 1964, p. 43, tradução nossa)¹⁰.

Quando os primeiros atores que se utilizaram do Método chegaram ao estrelato, os olhos se voltaram para o seu mestre criador. Apesar de seus ensinamentos estarem sempre relacionados ao *Actors Studio*, uma organização de teatro americana em que atores e pessoas de outras áreas do teatro podiam aperfeiçoar as suas habilidades, Strasberg dizia não ensinar o Método no *Studio*. Ao contrário, apenas o aplicava de modo sistematizado nas suas aulas particulares (Hethmon, 2010).

Um homem de inteligência terrível, Strasberg reconhecia imediatamente o calcanhar de Aquiles dos atores (Aslan, 2007, p. 268). O teórico foi acusado múltiplas vezes de focar exacerbadamente na questão psicológica, flertando com a psicanálise. Odette Aslan afirma que o Método era uma deformação psicanalítica do Sistema de Constantin Stanislavski (Aslan, 2007, p. 68). Com o passar do tempo, criou-se uma espécie de culto em torno não da pessoa de Strasberg, mas do Método em si (Gray, 1964). Segundo Marlon Brando (1924-2004), Lee Strasberg “tentava se projetar como um oráculo e um guru da atuação” (Adler, 1998, p. 10, nossa tradução)¹¹.

⁹ Tennessee Williams foi um dramaturgo norte-americano considerado como um dos maiores dramaturgos do século XX. Suas peças, de característica pessimista e moralista, tratava de personagens tristes, solitários, geralmente escritos em tom de confissão (Miller; Tennessee, 1980, p.7). Williams se tornou símbolo do novo teatro realista e psicológico americano a partir do final dos anos 40, com a montagem inicial de *Um Bonde Chamado Desejo* na Broadway em 1947 trouxe sucesso e reconhecimento para Williams, Brando, Kazan e, consequentemente, para o Método.

¹⁰ “The war had purged the need for Marxist plays, and playwrights were now delving into the unconscious aspects of character and situation, led by writers like Williams and Inge. [...] Within such a context the need for Strasberg’s kind of approach became more acute. Actors sought out Method training and Strasberg became the touchstone of the Studio”.

¹¹ “He tried to project himself as an acting oracle and guru.”

Nos dias atuais, a *method acting* - atuação com o Método - se tornou sinônimo de uma atuação extrema, como exemplificado por atores como Daniel Day Lewis (1957-) e Joaquin Phoenix (1974-), atores notórios por realizar ações drásticas na abordagem de seus papéis. Essa conexão com o extremo data desde o início da carreira de Marlon Brando, um dos mais célebres atores do Método. Deve-se ressaltar, porém, que Brando frequentou o *Actors Studio* durante um curto período para ver as aulas de Elia Kazan (1909-2003), não tendo aulas com Strasberg. Na verdade, Marlon Brando foi aluno de Stella Adler (1901-1992), atriz e professora de teatro, chegando a escrever duras falas indiretas em relação ao *Método* no prefácio de um dos livros de Adler:

Para mim, Stella Adler é muito mais do que uma professora da arte de interpretação teatral. Através de seu trabalho, ela nos presta um valioso tipo de informação: como descobrir a natureza de nossa própria mecânica emocional e, por conseguinte, a de terceiros. **Lastimo bastante que, por não se terem prestado a divulgações vulgares, como ocorreu com alguns supostos ‘métodos’ de atuação hoje notórios, suas contribuições à cultura teatral tenham permanecido em grande parte ignoradas, não reconhecidas e não apreciadas.** [...] Quanto a mim, sou-lhe grato pelas inestimáveis contribuições que deu à minha vida e me sinto feliz por ter estado ligado a ela, pessoal e profissionalmente, ao longo de toda a minha existência (Cosmo, 2018, p. 18, grifo nosso).¹²

Na sua autobiografia *Brando: Songs My Mother Taught Me*, escrita com Robert Lindsey (1949-), Brando afirma que Strasberg tentou tomar crédito pela sua atuação. Segundo ele, “Strasberg tentaria tomar crédito pela lua e pelo sol se conseguisse se safar” (Adler, 1998, p. 10, nossa tradução)¹³.

2.1 Contextualização histórica

Para melhor entender a influência do Método, é preciso compreender as origens do seu criador. Nascido na atual Ucrânia em 1901, Lee Strasberg emigrou para os Estados Unidos ainda muito novo. Oriundo de uma família pobre, nunca manifestou interesse pelas artes. Apesar disso, o bairro onde cresceu, no Lower East Side, em Nova Iorque, tinha uma cena cultural muito forte. Seu primeiro contato com o teatro foi fazendo pequenos papéis em uma companhia de teatro ídiche¹⁴ em que seu cunhado era o responsável pelos cabelos e pela

¹²ADLER, Stella. *The Technique of Acting*. Preface from Marlon Brando. New York: Bantam Books, 1988, p.15-16.

¹³ “He would have claimed credit for the sun and the moon if he believed he could get away with it.”

¹⁴ Língua germânica falada por judeus, esp. na Europa central e oriental; judeu-alemão (Ferreira, 2005, p. 460).

maquiagem, mas ainda assim não dava indicativos de que seguiria por esse caminho (Strasberg, 1985).

No início dos seus 20 anos, entrou no grupo de teatro de uma das casas de assistência social do seu bairro (Strasberg, 1985, p. 11-12). Estas casas, originalmente chamadas de *settlement houses*, fizeram parte de um movimento de reforma social do final do século XIX e início do século XX. Instaladas em bairros pobres, seu objetivo era compartilhar cultura e conhecimentos com os moradores desses bairros, auxiliando também na cobrança por melhor infraestrutura (Wade, 2004). Fazendo parte desse grupo de teatro, Lee Strasberg passou a frequentar com assiduidade os teatros da Broadway, onde teve contato com os grandes atores do seu tempo. Foi durante esse período que, pela primeira vez, teve conhecimento dos problemas que cercavam o trabalho do ator (Strasberg, 1985).

Strasberg descreve a sua experiência ao ver Eleonora Duse (1858-1924) – uma das principais atrizes dramáticas do século XIX e do início do século XX – em *A Dama do Mar*, de Henrik Ibsen (1828-1906), como a primeira vez que viu uma atuação contida, sem explosões de grande temperamento, e ainda assim de resultado arrebatador. Mesmo sendo a peça em italiano, ele afirma que a *performance* de Duse fez com que entendesse a história perfeitamente (Strasberg, 1985, p. 17). Duse fascinava Strasberg por ser capaz de ser extremamente intensa internamente e extremamente expressiva externamente (Hethmon, 2010, p. 369).

Também nesse período, Strasberg começou a tomar consciência sobre o problema da constância na atuação. Segundo ele, tal análise começou com alguns trabalhos de Jacob Ben-Ami (1890-1977), ao percebê-lo um ator muito inconsistente na qualidade das suas *performances*. A sua observação que melhor ilustra esse exemplo é relativa à atuação de Ben-Ami em *John*, de Philip Barry (1896-1949). Strasberg teve a oportunidade de assistir à mesma peça duas vezes, sendo que na primeira a *performance* de Ben-Ami estava péssima e, na segunda, brilhante (Strasberg, 1985, p. 21). Esta inconsistência intrigava Strasberg, que passou a pesquisar mais profundamente sobre atuação.

Na sua pesquisa histórica, encontrou as mesmas discussões em diferentes séculos, datando até William Shakespeare (1564-1616). Os debates encontrados por Strasberg giravam principalmente em torno da questão sobre se os atores deveriam experienciar o que realizam no palco ou apenas demonstrar sem experienciar (Strasberg, 1985, p. 30). No seu livro *A Dream of Passion*, ele demonstra como, no final da segunda cena do segundo ato de *Hamlet*, Shakespeare também faz esse questionamento em uma das falas de Hamlet:

HAMLET: [...] Oh, que ignóbil eu sou, que escravo abjeto!; Não é monstruoso que esse ator aí; Por uma fábula, uma paixão fingida; Possa forçar a alma a sentir o que ele quer; De tal forma que seu rosto empalidece; Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante; A voz trêmula, e toda sua aparência; Se ajusta ao que ele pretende? E tudo isso por nada! [...]. (Shakespeare, 1988, p. 47).

Na cena, ao encontrar-se sozinho, Hamlet disserta sobre essa questão a partir da observação do trabalho dos atores que realizaram a pantomima diante do rei e da rainha. Completamente envolto no luto que está vivendo, fica impressionado ao ver como os atores podem alcançar um estado de emoção tão intenso sem realmente estar vivendo a situação, mas apenas “por uma paixão fingida”.

2.2 Relação com Constantin Stanislavski

Os questionamentos e as pesquisas de Strasberg culminaram com a turnê do *Teatro de Arte de Moscou* nos Estados Unidos em 1923. Esta turnê, apesar de não ter sido o primeiro contato do público norte-americano com o Sistema de Stanislavski (Gray, 1964), foi a visita de maior impacto. Segundo Strasberg, que pôde assistir a múltiplas representações dos espetáculos representados em Nova Iorque, o que causou-lhe maior impressão foi a qualidade e a constância geral das atuações. As peças não tinham uma estrela, todos os atores estavam em igual nível, independentemente da importância do papel.

No Teatro de Arte de Moscou, nós vimos pela primeira vez a possibilidade de aquela grandeza ser compartilhada pelos talentos que não necessariamente estavam no mesmo nível, mas ainda assim eram capazes da mesma intensidade, realidade, crença e verdade (Strasberg, 1985, p. 40, tradução nossa).¹⁵

Segundo Stanislavski, o TAM não havia obtido tanto sucesso nas suas turnês anteriores. Ele disse ainda que a arte americana estava em um estágio embrionário, e que eles se agarravam a tudo de bom que chegava nos Estados Unidos (Gray, 1964, p. 28). Richard Boleslavski, ex-ator do *Teatro de Arte* morando em Nova Iorque desde 1922, foi convidado por Stanislavski para ser assistente de direção e ator durante a temporada, esperando que a fluência de Boleslavski no inglês ajudasse a divulgar as suas ideias de uma maneira mais clara (Cosmo,

¹⁵ “In the Moscow Art Theatre, we saw for the first time the possibility of that greatness being shared by talents that were not necessarily on the same level, yet were capable of the same intensity, reality, belief and truth”.

2018, p. 16). Nesse período, Boleslavski também trabalhou aplicando o Sistema com um grupo na Broadway para mostrar a sua versatilidade. Após a turnê, este grupo evoluiu para o *American Laboratory Theatre*, mas sem focar no ensino do Sistema. Para melhor entender a importância desse fato, é preciso ter em mente a relação entre Stanislavski e Boleslavski.

Ainda enquanto aluno do *Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou*, uma das primeiras produções artísticas de Boleslavski recebeu de Stanislavski a crítica de ser histórica, de um psicologismo excessivamente aprofundado (Cosmo, 2018, p. 13). Posteriormente, como dito no capítulo anterior, os alunos do *Primeiro Estúdio* se rebelaram pela chance de serem revolucionários e Boleslavski se afastou do TAM e de Stanislavski. É devido à conturbada relação entre discípulo e mestre que surge o paradoxo da divulgação do Sistema: Boleslavski, que havia de certa forma se rebelado contra os ensinamentos de Stanislavski e que não seguia à risca aquilo que o mestre havia elaborado, seria o responsável pela disseminação deste Sistema aos norte-americanos (Cosmo, 2018).

Vale evidenciar o erro: o *American Laboratory Theatre*, majoritariamente ensinado por Boleslavski e Maria Ouspenskaya (1876-1949), atriz também formada pelo TAM, não tinha ligações com o teatro de Stanislavski, diferentemente do que os estadunidenses pensavam. Em seu livro, Strasberg relata que Boleslavski e Ouspenskaya ficaram para trás para criar nos Estados Unidos um teatro baseado nas técnicas do TAM. Mas Boleslavski já morava nos Estados Unidos há pelo menos dois anos, e as técnicas ensinadas por ele no seu laboratório eram mais próximas das ensinadas no *Primeiro Estúdio* durante os anos de 1911 e 1919 do que do Sistema de fato (Gray, 1964, p. 30).

Após assistir à turnê de 1923, Strasberg decidiu buscar seriamente a profissão de ator. Fez curso em uma escola de atuação tradicional, mas saiu insatisfeito com os ensinamentos. Por intermédio de outro aluno, descobriu a existência do *American Laboratory Theatre* e iniciou o processo para ser admitido. Strasberg foi aluno de Boleslavski e Ouspenskaya por apenas seis meses. Durante esse tempo, ele aprendeu as bases do Sistema de Stanislavski como ensinado por Boleslavski. Segundo Strasberg, o diretor polonês dizia que a ênfase do Sistema era a concentração e a Memória Emotiva, que seria necessário viver o seu papel todas as vezes que o representar e que todo sentimento pode ser treinado e aumentado (Strasberg, 1985). É importante ressaltar que, nesse curto período no qual Strasberg estudou com Boleslavski, seu foco estava mais voltado para a Memória Emotiva, mas isso não significa que esta era a técnica mais importante. Mesmo sendo a perspectiva de Boleslavski em relação à Memória Emotiva

relativamente psicanalítica, ele sempre a direcionava para a ação. “Não procure um ‘ser’ onde devia procurar um ‘fazer’” (Boleslavski, 1956, p. 56). É preciso compreender que Strasberg não ficou tempo suficiente para aprender os outros pilares, tendo assim uma visão limitada sobre o que constituía o Sistema.

Boleslavski e Ouspenskaya não realizaram nenhum exercício de Memória Emotiva durante o período que Strasberg foi aluno do *American Laboratory Theatre*. O foco dos professores era o de fortalecer a imaginação dos atores (Strasberg, 1985, p. 75). Em 1929, ao publicar sua lição sobre a memória das emoções, porém, Richard Boleslavski priorizou os exercícios de sala de aula criados para acordar a imaginação dos atores iniciantes. Dessa maneira, criou a errônea impressão de que a emoção pessoal e natural dos atores era a chave para a atuação (Gray, 1964, p. 31). Considerando que o seu livro – *A Formação do Ator*, publicado em 1933, que reuniu suas seis lições – foi um sucesso nos Estados Unidos, tornando-se a base de ensino das universidades e um favorito entre os atores profissionais, é possível entender como este erro se espalhou dentro do teatro norte-americano.

Em 1931, junto com Harold Clurman (1901-1980), diretor teatral, e Cheryl Crawford (1902-1986), produtora e diretora, Strasberg fundou o *Group Theatre*. Segundo ele, o objetivo deste grupo era experimentar com base nos ensinamentos aprendidos no *American Laboratory Theatre* para saber se eram capazes de pôr em prática o que haviam aprendido, sem copiar Stanislavski ou seus discípulos (Strasberg, 1985). Desde o início, Strasberg enfatizou o trabalho do ator sobre si mesmo, elaborando os seus próprios exercícios de Memória Emotiva.

É interessante observar que o próprio Strasberg afirmava que alguns atores se sentiam sufocados pelo seu processo, mas ele rejeitava esses comentários dizendo que “não podia aceitar a mera expressão de si mesmo de um ator como de uso para uma peça” (Strasberg, 1985, p. 90, tradução nossa)¹⁶. Esta observação é curiosa, visto que uma das várias críticas feitas aos atores do Método é a de que eles apenas representavam diferentes versões de si mesmos (Gray, 1964, p. 44).

De imediato, é possível perceber que Strasberg deu maior importância às primeiras pesquisas de Stanislavski do que às últimas. Ele não poupava críticas ao Sistema de Stanislavski, focando seu descontentamento principalmente no desenvolvimento do *se* mágico e da memória efetivamente emotiva (Cosmo, 2018, p. 19). Além disso, Strasberg acreditava

¹⁶ “I could not accept the actor’s mere expression of himself as being of service to the play.”

que as últimas formulações de Stanislavski, com a análise pela ação e os *études*, eram infelizes (Strasberg, 1985, p. 78).

Segundo Strasberg, Stanislavski não estava satisfeito com as suas conquistas no teatro, principalmente aquelas relacionadas às peças de repertório clássico. Os seus atores não conseguiam alcançar a profundidade de expressão necessária para realizar essas peças, e o teórico russo tinha medo de que seu Sistema ficasse restrito apenas a peças modernas e naturalistas. Para ele, Stanislavski não conseguiu desenvolver suas últimas ideias o quanto era necessário para resolver o problema da expressividade (Strasberg, 1985, p. 61). Desse modo, escolheu seguir as proposições de Yevgeny Vakhtangov a partir do artigo *Preparing for the Role*, que chegou aos Estados Unidos em 1931. Este artigo, porém, era mais antigo e ainda mais próximo das ideias de Stanislavski, contendo quase nenhuma da teatralidade usual do trabalho de Vakhtangov. Mesmo assim, tornou-se um ponto-chave dos trabalhos de Lee Strasberg (Gray, 1964, p. 32-33).

Em 1934, Stella Adler e Harold Clurman, seu marido, foram a Paris ao encontro de Stanislavski. Ao encontrá-lo, Adler disse estar frustrada com seu próprio trabalho e que o Sistema lhe dava ansiedade. Após ensaiar diretamente com Stanislavski por mais de um mês, Stella voltou ao *Group Theatre* com uma esquematização do Sistema feita pelo próprio diretor e confrontou Strasberg sobre a sua abordagem. Ao ser confrontado sobre a ênfase dada na Memória Emotiva e nas circunstâncias pessoais mais do que nas circunstâncias da peça, ele se defendeu dizendo que não deveriam imitar Stanislavski por conta da diferença entre os atores estadunidenses e russos (Gray, 1964, p. 35). Adler então também passou a dar aulas, priorizando os aspectos que Strasberg não abordava (Costa, 2018, p. 10).

Até esse momento, os membros do *Group Theatre* consideravam Strasberg um discípulo de Stanislavski, mas, segundo Robert Lewis (1909-1997), diretor teatral norte-americano, após esse confronto foi como se Strasberg tivesse sido excomungado (Gray, 1964, p. 35). De acordo com Lewis e Sanford Meisner (1905-1997), ator estadunidense, a versão de Stella fazia mais sentido para o grupo, por ser mais próxima do teatro verdadeiro. Stella Adler e Lee Strasberg nunca se entenderam em relação a isso. Após a morte de Strasberg, Adler declarou que o teatro americano levaria mais de cem anos para se recuperar dos danos causados por ele (Hirsch, 2014, tradução nossa)¹⁷.

¹⁷ “Forty-eight years later, on the day of Strasberg’s death, Adler announced to her class that ‘it will take 100 years for the American theatre to recover from the damage that man has caused’”.

2.3 O que Lee Strasberg trouxe de novo

Resta a pergunta: o que era ensinado por Lee Strasberg? A partir do entendimento que Boleslavski tinha do Sistema, Strasberg dava grande importância ao trabalho de imaginação, concentração e improvisação. Estes elementos viriam a formar a base do trabalho do ator dentro do Método. Mas o grande diferencial, como já explicitado antes, é o seu desenvolvimento de uma nova forma de utilização da Memória Emotiva.

É importante entender que, para Strasberg, o problema central da atuação é um ator que consegue experienciar, mas não consegue expressar as suas emoções. A partir desta constatação, desenvolveu uma de suas abordagens mais comparadas com a psicanálise. Ele acreditava que todos os seres humanos possuem diferentes tipos de bloqueios físicos e psicológicos oriundos das nossas experiências vivendo em sociedade. “Ele [o ser humano] é condicionado a expressar os seus sentimentos e emoções não pela natureza, caráter e força das suas próprias respostas emocionais, mas sim pelo que a sociedade ou o seu ambiente vai permitir” (Strasberg, 1985, p. 95, nossa tradução).¹⁸

Em relação aos atores, esses bloqueios seriam os responsáveis por uma impossibilidade de expressão em cena, e a resolução do problema viria por meio de exercícios de relaxamento similares aos do Sistema. Nesses exercícios, o ator deve se concentrar nos seus pontos de tensão e relaxá-los mentalmente, visto que durante um espetáculo não poderá recorrer a movimentos físicos (Strasberg, 1985, p. 127). Mas Strasberg não se contentava com a resolução da tensão, ele gostava de tentar descobrir qual o tipo de trauma que causou o bloqueio. No seu livro *A Dream of Passion* (1985), o autor descreve diversos exemplos em que questionava seus atores até descobrir a motivação da tensão.

Strasberg comparava o relaxamento com a afinação de um instrumento (Strasberg, 1985, p. 125). Ao chegar ao estado de relaxamento total, guiava seus atores por vários exercícios que tinham como objetivo despertar e fortalecer a memória sensorial – que será

¹⁸ “He is conditioned to express his feelings and emotions not by the nature, character, and strength of his own emotional responses, but by what society or his environment will permit”.

elaborada mais adiante. É essencial ressaltar que tais exercícios eram feitos com a imaginação, e não com objetos reais. Strasberg só se utilizava de objetos reais caso o ator estivesse com dificuldades de ativar a sua imaginação. Os exercícios variavam desde beber um copo de suco até tomar um banho de chuva, ocasião em que todos os sentidos estariam sendo trabalhados (Strasberg, 1985). Apesar de se iniciar de maneira mais simples, eles chegavam a padrões muito complicados. Ao fim, os atores seguiam realizando as ações menores, ao mesmo tempo que deviam cantar uma música diferentemente do seu padrão original e recitar um monólogo shakespeariano enquanto realizavam comandos externos feitos pelos professores (Strasberg, 1985). Segundo Strasberg, esse exercício tinha como função preparar o ator para se adaptar a todas as demandas possíveis (Strasberg, 1985, p. 143).

Antes de abordar o exercício da Memória Emotiva em si, Strasberg introduz o exercício do momento privado, desenvolvido a partir de um dos conceitos do Sistema. Para Stanislavski, a solidão em público, como chamou originalmente este momento, era uma ocasião em que o ator está em público, mas está sozinho, pois está separado dos outros por um pequeno círculo de atenção (Stanislavski, 2016, p. 117). A partir deste conceito, somado à observação sobre como as pessoas geralmente são muito mais expressivas quando estão completamente sozinhas, Strasberg desenvolveu o exercício do momento privado. Este exercício consiste na recriação imaginária e sensorial de um local onde o ator sabe que pode realizar as ações que só realiza em privado (Strasberg, 1985).

Strasberg acreditava que “o comportamento humano em privado é mais expressivo, vivo e dramático do que se pode imaginar”, mas a sua ideia era a de que, se possível, o ator fosse capaz de atuar dentro desse momento privado durante um espetáculo inteiro (Strasberg, 1985, p. 146). Ele relata que um psiquiatra lhe telefonou uma vez para perguntar se poderia observar “um daqueles momentos privados, obscenos” (Strasberg, 1985, p. 144). Strasberg ressalta que seu exercício não tem nada de sexual ou impróprio, defendendo-se do pensamento daqueles que associam a palavra privado com algo obsceno. Esta associação é mais relevante em inglês do que no português. A doutora Eva Klein, psiquiatra que tratou diversos atores e diretores, afirmou que “apenas um exibicionista gostaria de um exercício como o do momento privado. É patológico. Até mesmo os animais querem privacidade” (Gray, 1964, p. 50, nossa tradução)¹⁹.

¹⁹ **Dr. Klein.** “Only an exhibitionist would enjoy such an exercise as the Private Moment. It is pathological. Even an animal wants privacy.”

Após esse momento, chega-se ao exercício da Memória Emotiva. Segundo Strasberg, Boleslavski estabelecia que a ênfase central do Sistema era a concentração e a Memória Emotiva (Strasberg, 1985, p. 69). De acordo com suas anotações, a definição de Boleslavski dividia a Memória Emotiva em duas categorias: a memória analítica, que lembra como algo deve ser feito, e a memória do sentimento verdadeiro, que ajuda o ator a realizá-la no palco (Strasberg, 1985, p. 69). Nas aulas do *American Laboratory Theatre*, porém, Boleslavski e Ouspenskaya ensinavam apenas a memória analítica. Os exercícios de Memória Emotiva que Strasberg desenvolveu foram criados a partir da sua própria experiência e experimentações (Strasberg, 1985, p. 70).

Ao entrar nas suas formulações, Strasberg renomeia os elementos que cercam a memória no trabalho do ator. Ele separa a memória em três partes. A primeira é a memória mental (a recordação básica dos fatos de um dia), a segunda é a memória física (memória muscular, recordação automática de certas ações e movimentos) e a terceira é a memória afetiva, que se divide em duas: a memória analítica de Boleslavski vira memória sensorial, e a memória dos sentimentos vira a Memória Emotiva (Strasberg, 1985). Strasberg acreditava que o ator só era capaz de experienciar no palco por meio de si mesmo (Hethmon, 2010, p. 110). Por este motivo, considerava essencial a utilização da Memória Emotiva no trabalho do ator. Ele citava Yevgeny Vakhtangov para diferenciar as emoções. Segundo Strasberg, Vakhtangov dizia que “nunca usava emoções literais na arte, apenas emoção da memória afetiva, apenas emoções lembradas” (Hethmon, 2010, p. 112). Somente as emoções lembradas podem ser controladas e, desse modo, repetidas. É possível observar como Strasberg chegou a uma observação similar à de Stanislavski, mas encontrou uma conclusão muito diferente.

Strasberg dizia que a Memória Emotiva é algo comum e muito utilizado em outras artes, como na pintura e na literatura. No teatro, porém, a dificuldade na sua utilização surge pelo fato de que o ator deve realizar o acesso da sua memória em público (Strasberg, 1985, p. 116). No exercício elaborado por ele, o ator deve recriar uma experiência do passado que o afetou fortemente, de forma positiva ou negativa. Essa recriação é feita com foco nos cinco sentidos, e não nas emoções. Nos seus experimentos, descobriu que as experiências de menos de sete anos têm mais chances de serem modificadas à medida que forem utilizadas em cena, enquanto as com mais de sete anos se mantêm como são para sempre (Strasberg, 1985, p. 149).

Os atores deveriam então iniciar o exercício retrocedendo a cerca de cinco minutos antes do ocorrido. Se o ator tem mais dificuldade de acessar suas memórias, deve realizar o exercício

dentro do seu momento privado (Hethmon, 2010, pp. 114-115). De forma detalhada, deviam-se recriar as particularidades do ocorrido por meio dos sentidos, como o local onde aconteceu, quais sensações sentiu, entre outras especificidades. O detalhamento deveria realmente ser minucioso: ao invés de apenas lembrar que estava quente, por exemplo, o ator deveria lembrar qual área do seu corpo estava experienciando o calor (Strasberg, 1985, p. 115).

Ao recriar de tal maneira os detalhes da sua memória emocional original, o ator consegue reviver a emoção original e se utilizar dela no palco. Em relação à utilização de tais memórias em cena, Strasberg acreditava ser necessário fundir a emoção pessoal do ator com a do personagem, pois somente assim o ator conseguiria realmente se aproximar de um papel. De acordo com ele, seus atores mais treinados conseguiam realizar essa recriação em apenas um minuto. Contrariando a formulação de Stanislavski, o Método enxergava a Memória Emotiva como um mecanismo de repetição, como uma biblioteca de sentimentos a serem resgatados a qualquer momento. Vale destacar que, segundo Strasberg, ele não permitia que alunos que precisavam de auxílio psicológico realizassem esse exercício (Hethmon, 2010, p. 115).

Neste ponto, creio ser importante explicar a relação de Strasberg com o *se* mágico de Stanislavski. Entre as críticas feitas por Strasberg ao Sistema, o seu desgosto por esta técnica é aparente. Ele acreditava que as formulações do Sistema em que o ator deveria se perguntar o que faria no lugar do personagem o levavam a atuar majoritariamente como si mesmo em cena (Hethmon, 2010, p. 292). Strasberg considerava que a liberdade do ator em cena sempre deveria estar dentro de um caminho preestabelecido, e acreditava que pensar no que o ator faria no lugar da personagem levaria a um caminho que não é interessante para a peça.

Assim, decidi se utilizar da abordagem do *se* mágico que Vakhtangov desenvolveu. Para rememorar, Vakhtangov formulou que as circunstâncias da peça indicam que o personagem deve agir de uma maneira em particular. O ator, então, deve buscar em si o que o faria agir do modo como o personagem age (Strasberg, 1985, p. 85). Strasberg adaptou esse conceito para o que chamou de motivação e substituição, em que o ator transforma a situação da peça em pessoal para conseguir abordá-la da forma correta. Assim, busca uma realidade diferente da sua que o ajudará a representar com veracidade (Strasberg, 1985, p. 86.).

Como um exemplo da utilização dessa técnica, recorro a um relato feito por Elena Vássina, em que a professora relembrou uma situação descrita por Augusto Boal (1931-2009), diretor teatral brasileiro, em um dos seus livros:

Eu sempre me lembro do exemplo que cita Augusto Boal, em um de seus livros, sobre os ensaios de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, em que ele usou o Método de Strasberg. A atriz que interpretava Blanche Du Bois não conseguia atuar bem o ódio e a atração sexual por Stanley Kowalski. Boal, que estudou com o Strasberg, dizia para a atriz que essa era uma cena muito sexual e que, para interpretá-la, ela devia se lembrar de algum episódio de paixão, de sexo em sua vida. Mas ela responde: “Eu sou virgem! Como isso é possível?” Porém, depois ela atuou muito bem, o que Boal reconheceu, e então ela disse: “É que me lembrei de um dia muito quente, que fazia muito calor, e eu estava tomando um sorvete em Copacabana.” Então é isso: ela atuou muito bem porque se lembrou de algo sobre sua vida, e não como se fosse Blanche Du Bois (Carbone, 2018, p. 38).

Como vimos no capítulo anterior, porém, Stanislavski já havia reformulado sua definição de *se* mágico. Logo, a troca e o comentário feito por Strasberg evidencia o desconhecimento ou mesmo o descaso que ele tinha em relação às últimas pesquisas feitas pelo diretor russo.

2.4 Recepção e críticas ao Método

Mesmo tendo sido premiado e reconhecido no teatro e no cinema norte-americano, o Método de Strasberg sempre esteve cercado por polêmicas e críticas. É possível dizer que a primeira grande crítica contra o Método partiu de Stella Adler, com o seu confronto direto com Strasberg ainda nos tempos do *Group Theatre*. Antes de me aprofundar nas críticas mais específicas, devo ressaltar que Strasberg tinha uma resposta contra cada uma das críticas feitas ao seu Método, sendo difícil entender ou apontar quem estava certo. Existe a possibilidade de que parte das avaliações fossem equivocadas, mas também é possível que Strasberg não quisesse aparentar estar errado. Assim, apenas relatarei as críticas, apontando as diferenças.

Odete Aslan afirmou que o Sistema de Stanislavski “só era conhecido na Inglaterra e nos Estados Unidos através da deformação a que o submeteram os adeptos da psicanálise, notadamente Lee Strasberg no Actors Studio” (Aslan, 2007, p. 68). A observação de Aslan é válida, e comentaremos mais sobre as conexões entre o Sistema e o Método posteriormente, mas devo fazer uma contrapartida: tanto Aslan quanto Adler afirmam que Strasberg estava errado por não seguir exatamente o Sistema como Stanislavski o elaborou. Mas não devemos nunca esquecer que um dos motivos pelos quais Stanislavski decidiu escrever os seus livros foi

a possibilidade de que eles pudessem estimular outros pesquisadores a continuar com as suas pesquisas (Stanislavski, 2016, p. 9), independentemente do caminho que estes tomassem.

É preciso também lembrar que mesmo os discípulos mais ilustres de Stanislavski, como Vsevolod Meierhold, Yevgeny Vakhtangov e Mikhail Tchekhov (1891-1955), não seguiram exatamente os passos do mestre, na verdade até se rebelaram contra os ensinamentos do Sistema. “O discípulo talentoso nunca segue o passo a passo do mestre, ele briga, recusa, quer ser diferente, aprende de forma dialética, aprende, depois se revolta contra o mestre e o nega, para no final das contas chegar à síntese” (Carbone, 2018, p. 39). Nenhum caminho é errado, é apenas diferente. No teatro, cabe ao ator decidir qual caminho funciona melhor para ele.

Dito isso, a situação de Strasberg é um pouco diferente. Aslan afirma que, após ser introduzido aos Estados Unidos em 1923, o Sistema foi assimilado pelo teatro estadunidense por meio dos ensinamentos da primeira onda de professores oriundos do *Teatro de Arte de Moscou*: Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaya e Mikhail Tchekhov. Depois disso, não se pensou mais nele até que o interesse retornou quando se descobriu que Marilyn Monroe (1926-1962), no auge de sua carreira e tentando ser levada a sério como atriz, tinha aulas com Lee Strasberg e que no *Actors Studio* se ensinava o Sistema (Aslan, 2007, p. 263). Um dos problemas com a divulgação do Sistema é que, desde o princípio, quando ainda estava em desenvolvimento inicial, alguns artistas e atores passaram a ensinar pretensiosamente as técnicas de Stanislavski sem mesmo as ter aprendido corretamente (Stanislavski, 1989, p. 471).

Antes mesmo da criação do *Actors Studio*, ainda no *Group Theatre*, os membros do grupo já pensavam que Strasberg era um discípulo de Stanislavski (Gray, 1964, p. 35). Desse momento em diante, as comparações entre o Sistema e o Método se intensificaram. Strasberg negava as conexões, dizendo que o Método era de sua criação, separando-o do Sistema, pois “não queria tornar Stanislavski culpado por nenhum dos nossos erros” (Strasberg, 1985, p. 84). Ao mesmo tempo, porém, afirmava que seu Método era uma continuação direta, uma adição ao Sistema do mestre russo (Strasberg, 1985, p. 6). Era esperado então que Strasberg fosse visto, pelo menos nos Estados Unidos, como um seguidor, um sucessor de Stanislavski, uma vez que o próprio teórico fazia esta conexão (Cosmo, 2018, p. 19). O principal erro de Strasberg, então, foi não tomar uma atitude direta e diferenciar as duas pesquisas, permitindo que a confusão entre os autores se instaurasse e fazendo com que o público geral acreditasse que partes das suas formulações eram de Stanislavski, e vice-versa.

Ao ser publicado pela primeira vez, em 1936, *A Preparação do Ator* confirmou a imagem que Strasberg tinha criado de um Sistema voltado para o trabalho interior do ator (Gray, 1964, p. 38). Outras publicações feitas na época ratificaram a importância do trabalho interior e justificaram mais ainda o Método (Gray, 1964, p. 42). Quando o livro *A Construção da Personagem* finalmente foi publicado, em 1949, trazendo em seu conteúdo todo o trabalho exterior do Sistema, já era tarde demais. O livro trouxe à tona o reconhecimento desse outro lado de Stanislavski, mas, nos Estados Unidos e, de certa maneira, em outras partes do mundo, já estava enraizada a imagem da importância demasiada do trabalho interno (Gray, 1964, p. 38).

A publicação dos livros também foi muito prejudicada pela edição de Elizabeth e Norman Hapgood (1874-1974) (1868-1937), detentores dos direitos de toda a obra de Stanislavski. A edição do material foi feita sem cuidado com o conteúdo, tendo sido cortados vários trechos de grande importância. A tradução do manuscrito em russo para a língua inglesa também foi feita sem preocupação com o significado original dos termos, perdendo-se muito da essência daquilo que o Sistema significava. Até hoje a trilogia principal de Stanislavski não tem uma versão em português traduzida diretamente do russo. Apenas *Minha Vida na Arte* foi revisada por Stanislavski ainda em vida, corrigindo a forma como o livro foi publicado nos Estados Unidos.

Quando Strasberg assumiu as sessões de atuação do *Actors Studio*, em 1951, o Método virou o novo grande meio de atuação nos Estados Unidos, tanto no teatro quanto no cinema. Junto com a fama, vieram as críticas. Como já citado anteriormente, muitos dos atores mais antigos acreditavam que os atores do Método apenas representavam diferentes variações de si mesmos (Gray, 1964, p. 44). Robert Lewis acreditava que Strasberg estava repetindo os mesmos erros que cometeu no *Group Theatre* (Gray, 1964, p. 45). Ainda nos anos 1950, outro problema veio à tona: os atores e diretores do Método só sabiam trabalhar entre si. Além disso, chegavam a não respeitar as indicações e até mesmo as falas da peça na qual trabalhavam (Gray, 1964, p. 51), fato que vai totalmente contra as formulações de Stanislavski. O encenador norte-americano Joe Chaikin (1935-2003) afirmava que a Memória Emotiva levava os atores a atuarem sozinhos (Aslan, 2007, p. 269).

As críticas mais frequentes ao Método eram relacionadas à proximidade com a psiquiatria e a psicanálise. Strasberg era acusado de entrar demais no universo da psiquiatria, mais até do que no da atuação, lidando com problemas pessoais e fazendo as vezes de psiquiatra

dos seus alunos. O Método era considerado por alguns como uma versão exacerbada do primeiro processo de Stanislavski (Martins, 2011, p. 25) e por vezes foi chamado de psiquiatria barata (Strasberg, 1985, p. 103). Harold Clurman, conhecido de Strasberg desde os tempos do *Group Theatre*, afirmava que o Método era mais terapêutico do que artístico. Strasberg rebatia esses comentários dizendo que, ao tratar do espectro total do ser humano, seu trabalho naturalmente cruzava a linha com certas áreas. Afirmava, porém, que não tinha como objetivo resolver nenhum problema pessoal, mas sim fazer com que os atores fossem capazes de se utilizar de todos os seus atributos na atuação (Strasberg, 1985, p. 104). Eva Klein, em uma entrevista com o jornalista Paul Gray, disse o seguinte:

Este tipo de sondagem [feita] por qualquer professor que não seja um analista pode desencadear uma doença latente em um *performer*. [...] Eu não recomendaria que professores de atuação brinquem com coisas como essas com pessoas sensíveis – e todos os bons artistas são extremamente sensíveis (Gray, 1964, p. 50, nossa tradução).²⁰

A atriz americana e cofundadora do *Group Theatre* Phoebe Brand (1907-2004) relata que o trabalho de Strasberg com a Memória Emotiva era doloroso, afirmando que ele “aleijou muitas pessoas” (Vagos, 2020, p. 33). Muitos dos atores do Método tinham sessões recorrentes com seus psiquiatras – como por exemplo Geraldine Page (1924-1987) e Anne Bancroft (1931-2005) –, chegando a trabalhar seus papéis em tais sessões (Gray, 1964, p. 47). Esse foi um dos conselhos dados por Strasberg a Marilyn Monroe quando esta o procurou em busca de um modo de ser levada a sério como atriz, ocasião que Strasberg viu como sua passagem para a fama. Marilyn passou a frequentar uma psiquiatra que trabalhava no prédio em que Strasberg morava. Assim, a atriz realizava sessões psiquiátricas cinco vezes na semana e logo em seguida subia para a casa dele, onde realizava diversos exercícios de memória sensorial em torno das situações traumáticas de sua infância em uma tentativa de se conectar com o seu “real poder trágico” (Bosworth, 2003). Poucos anos após sua associação com Strasberg, Marilyn faleceu.

Em 1953, enquanto morou em Nova Iorque, Augusto Boal assistiu a diversas sessões de Strasberg no *Actors Studio*. Pôde observar de perto o trabalho de Elia Kazan, James Dean (1931-1955), entre outros alunos célebres (Boal, 1998). Foi a partir dessa experiência que Boal começou seus estudos de Stanislavski, adaptando o que aprendeu no *Actors Studio* em seu trabalho posterior (Boal, 2013, p. 219) e dando aulas do Sistema de Stanislavski no Teatro de Arena. Boal, porém, estudou o Sistema a partir da edição norte-americana dos primeiros livros.

²⁰ “This kind of probing by any teacher who is not an analyst can trigger off a latent illness in a performer. [...] I wouldn’t advise acting teachers to play around with things like this with sensitive people – and all good artists are extremely sensitive”.

Dessa forma, tendo como agravante o reforço adicional do que era feito por Strasberg, sua imagem do Sistema não era completa.

O diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) acreditava que o uso da Memória Emotiva levava a hipocrisia e histeria, ao que Strasberg rebate dizendo que Grotowski nunca teve a oportunidade de ver uma apresentação do *Teatro de Arte de Moscou*; logo, não entende de onde partiram esses comentários (Strasberg, 1985, p. 179). Vale ressaltar que Strasberg não contextualiza a fala de Grotowski, não informando qual das versões da técnica estava sendo criticada. A publicação do livro *Stanislavski Directs*, de Nikolai M. Gorchakov (1898-1958), em 1954, trouxe à tona novamente a discussão sobre quem ensinava o Sistema de maneira correta e começou a aumentar as distâncias entre o Método e o Sistema (Gray, 1964, p. 45). A publicação do último livro de Stanislavski, *A Criação de um Papel*, em 1961, possibilitou o início de uma observação mais concreta das diferenças entre as duas metodologias – mas esta observação ficou incompleta, visto que não existia, e não existe até hoje, um teatro dedicado ao uso do Método (Gray, 1964, p. 52).

Nos dias atuais, a atuação com base no Método segue com alguma força no cinema estadunidense. No entanto, ela virou sinônimo de uma atuação extrema, em que os atores, praticamente todos homens, realizam ações drásticas na busca por uma verdade autêntica no seu papel. Alguns críticos atribuem o início desse tipo de atuação a Marlon Brando, que notoriamente não deixava o personagem durante suas filmagens (Bastién, 2016). Mesmo não tendo sido aluno de Strasberg, mas sim de Stella Adler, como dito anteriormente, Brando ainda teve algumas aulas com Elia Kazan dentro do Actors Studio. Kazan, apesar de discordar de Strasberg em vários meios, foi o principal diretor do Método no cinema.

Elia Kazan também foi aluno de Boleslavski e Ouspenskaya no *American Laboratory Theatre*, fez parte do *Group Theatre* e fundou o *Actors Studio*, sendo o responsável por levar o Método para o cinema. Kazan trabalhava com seus atores de forma muito controversa. Ele descobria detalhes da vida pessoal dos atores com os quais ia trabalhar, usando dos traumas e das feridas que descobriu durante as gravações e ensaios para tirar deles a atuação que desejava. Mas fazia isso de maneira disfarçada para que os atores não desconfiassem do que ele estava fazendo, sugerindo situações fictícias nas quais os traumas seriam despertados (Vagos, 2020). O seu trabalho com Brando “teve como base a memória afetiva e a exploração e revisitação das suas lutas pessoais para a preparação para as suas personagens. [...] Kazan explorou o perfil de

Brando e todos os ângulos do seu passado para alcançar o que foram, para ambos, os melhores desempenhos das suas carreiras” (Vagos, 2020, p. 7).

Hoje, temos o exemplo de Daniel Day-Lewis. O ator britânico, atualmente aposentado, também é conhecido por não sair do seu papel no *set*, além de apresentar diferentes tipos de comportamentos controversos relacionados aos seus personagens, como comer apenas o que ele mesmo caçava durante as filmagens de *O Último dos Moicanos* (1992). Essa atuação extrema ficou marcada como um exemplo de masculinidade e virilidade, como um modo de mostrar que o trabalho do ator não é trabalho “de maricas”, expressão famosa dita pelo ator Christian Bale (1974-).

É importante frisar que não se encontram facilmente exemplos de atuações extremas com o Método feitas por atrizes. Segundo a crítica e ensaísta norte americana Angelica Jade Bastien, para uma mulher na indústria do cinema, seria praticamente impossível aplicar o mesmo nível de extremismo em uma *performance*. Sendo uma indústria ainda muito machista, não receberia o mesmo louvor, provavelmente seria taxada como difícil de trabalhar e perderia suas oportunidades de trabalho (Bastien, 2016). Desse modo, a utilização atual do Método para as atrizes acaba sendo mais restrita a transformações físicas do que comportamentais, como por exemplo a transformação visual de Charlize Theron (1975-) em *Monster – Desejo Assassino* (2003).

O Método de Strasberg foi revolucionário para a arte nos Estados Unidos, tendo encontrado talvez no cinema os seus maiores louvores. Boa parte dos astros do cinema estadunidense desde os anos 1950 de alguma forma seguiram o legado de Strasberg ou dos discípulos de Stanislavski que ficaram nos Estados Unidos (Costa, 2018, p. 11). O Método, com toda a sua importância, legitimou uma tendência à autoexposição despuorada tanto no teatro quanto no cinema (Cosmo, 2018, p. 20). Nas palavras de Paul Gray, “um teatro voyeurista pediu por e conseguiu atores exibicionistas” (Gray, 1964, p. 47).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar este estudo sobre a Memória Emotiva, descobri que quando se fala nessa técnica no Brasil pensa-se nela assim como formulada por Strasberg, e não por Stanislavski. Posto isto, durante a minha pesquisa pude perceber que a grande maioria, se não a totalidade das pessoas com as quais conversei sobre o assunto, não fazia ideia de quem era Strasberg ou o *Actors Studio*. Não pude deixar de me perguntar como pode ter havido uma influência se não é sabido quem é o influenciador. A influência do Método no Brasil pode ser atribuída às traduções prejudicadas e aos intervalos nas publicações dos livros do Sistema, além da forte interferência norte-americana em geral sobre a sociedade brasileira. A influência específica de Strasberg, porém, foi majoritariamente esquecida.

O *Actors Studio* e o Método de Strasberg, impulsionados pelo prestígio cultural dos Estados Unidos e pela força do cinema norte-americano, influenciaram mais diretamente a atuação brasileira na década de 1950. A confusão sobre a autoria das técnicas que aconteceu nos Estados Unidos também foi importada para os trópicos, colocando erroneamente o psicologismo exacerbado de Strasberg sob o nome de Stanislavski, reforçando uma imagem falsa sobre o Sistema que se cristalizou com o tempo. Essa imagem foi parcialmente ampliada pelo trabalho de Augusto Boal, que, como vimos no capítulo anterior, adaptou o que aprendeu diretamente com Strasberg para o seu trabalho no Brasil, mesclando seus aprendizados no *Actors Studio* com seus estudos posteriores de Stanislavski.

Com o passar das décadas e o surgimento de novos métodos de atuação que contrapunham o Sistema, este passou a ser visto como antiquado. Levando em consideração minha experiência pessoal com as técnicas de Stanislavski dentro da *Companhia da Ilusão* e do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, pude observar em diferentes ocasiões e formas uma parte da resistência que existe contra o Sistema.

Como dito anteriormente, meu contato inicial com o Sistema foi dentro da *Companhia da Ilusão*. A princípio, com 13 anos, não posso dizer que assimilei nenhum conhecimento técnico. Eu levava meus papéis muito a sério, mas ainda não tinha idade suficiente para absorver conteúdos específicos sobre atuação. Refletindo sobre esse período, consigo me lembrar apenas de certas aulas sobre círculos de atenção e talvez sobre uma variação da técnica da visualização, mas nada realmente técnico e preciso.

Conforme avancei no curso, mesmo sabendo pouco sobre o Sistema, passei a desconfiar de que o que lá era ensinado era uma versão muito diluída e sem foco do que havia sido

desenvolvido por Stanislavski. Com o pensamento crítico oriundo da maturidade, pude também perceber diversas falhas naquela companhia, que não entram em questão neste trabalho. Cito apenas uma, na qual fui desencorajado de comprar os livros originais para aprender mais sobre o Sistema e ver as informações diretamente na fonte. É uma pena quando certos docentes escolhem se manter no lugar de detentores da verdade absoluta em vez de valorizar o aprendizado, a cultura e a divulgação do conhecimento sobre a arte. Permaneci na *Companhia da Ilusão* como diretor-professor até o final de 2019, mas durante este período não dispunha do tempo e do conhecimento necessário para ensinar de maneira correta e exigir dos alunos uma melhor utilização destas técnicas.

Ao ingressar na Universidade de Brasília, minhas experiências com o Sistema ganharam mais profundidade e conflitos. No meu trabalho pessoal como ator, não sabia utilizar do Sistema ao meu favor, tendo como fator prejudicial a falta do conhecimento correto das técnicas que já havia tido contato. Ao longo dos meus quatro anos e meio dentro do Departamento de Artes Cênicas, tive contato pela primeira vez com a resistência contra Stanislavski. Pude observar como alunos e professores rejeitam o diretor russo, chegando até mesmo a presenciar algumas pessoas fazerem caretas quando o nome era mencionado. Sendo um departamento voltado para o teatro contemporâneo, porém, era de se imaginar que o Sistema não seria recebido com entusiasmo.

A disciplina de Interpretação Teatral 2 é a única dedicada ao Sistema, mesmo sendo este um dos pilares para vários dos métodos de atuação posteriores, como forma de contestação ou não. Sua duração de apenas quatro meses acaba sendo curta demais para que se possa dar aos alunos uma noção mais completa do seu conteúdo. Dessa forma, com base no que pude observar nos meus anos no Departamento de Artes Cênicas e nas minhas conversas com outros alunos, não é incomum alguns discentes terminarem esta disciplina sem terem aprendido o que de fato constitui o Sistema, acontecendo mesmo de desenvolverem aversão ao modelo, independentemente de terem ou não uma imagem prévia sobre ele.

A minha experiência com tal disciplina é similar à relatada pelos meus colegas. Não adquiri aversão, talvez por conta da minha vivência anterior com Stanislavski ou por não conhecer outro método específico que lhe pudesse fazer um contraponto. Por imprevistos estruturais e políticos, minha turma teve que cursar a disciplina duas vezes. Mas, mesmo passando pela matéria uma segunda vez, não me recordo de o problema da imagem do Sistema ter sido abordado em sala de aula. Vale ressaltar que a primeira passagem foi feita com uma professora que tinha domínio e paixão sobre o assunto e a segunda, com uma professora que não dominava e, na verdade, não gostava de Stanislavski. Recordo-me de a segunda professora

quase se desculpar por estar apresentando o conteúdo, como uma espécie de prejulgamento ao apresentar o Sistema.

Ressalto essa situação para demonstrar que o problema não foi necessariamente das professoras, visto que ambas, mesmo contra e a favor, chegaram no mesmo resultado: as turmas saíram da disciplina sem compreender Stanislavski. Após a finalização do conteúdo, eu ainda não era capaz de dizer quase nada sobre ele, o *Teatro de Arte de Moscou* ou o Sistema propriamente dito. Não culpo a disciplina em si, pois o universo de Stanislavski é muito amplo e seria necessário muito mais tempo para poder apresentar um retrato completo do Sistema. Na minha experiência pessoal, foi apenas a partir da pesquisa para esta monografia que pude de fato visualizar o quadro geral desse universo.

De acordo com a minha observação atual, com o benefício do tempo e da pesquisa, acredito que faltou, e possivelmente ainda falta, uma estratégia para desarmar os alunos. Considero ser essencial iniciar qualquer conversa sobre Stanislavski com uma apresentação histórica que fale sobre a origem das suas problemáticas, da imagem negativa que temos, das críticas e, especialmente, do que verdadeiramente compõe o Sistema. Creio que seria apenas desta maneira que a comunidade teatral, alunos ou não, saberia do que realmente se trata. Penso que, se um trabalho assim fosse feito, seria mais fácil realizar uma espécie de recuperação da imagem de Stanislavski e seu Sistema.

Na disciplina de Direção 1, realizei um espetáculo autoral inspirado no trabalho de Tennessee Williams onde dividi a função de ator e diretor. A dualidade do ator-diretor que precisa pensar com os dois diferentes “cérebros” artistas ao mesmo tempo é desafiadora. O professor desta disciplina foi Tiago Elias Mundim, com quem tive a honra de ter como parte da banca desta monografia. Sabendo do meu interesse por Stanislavski e da origem das inspirações para aquele espetáculo, ele me direcionou à algumas técnicas e exercícios do Sistema que pudessem ajudar na execução do meu projeto. Desta maneira, trabalhei com dilatações temporais e outros elementos que fizeram com que minha peça alcançasse um melhor resultado.

No momento presente, minha experiência com a utilização das técnicas do Sistema ainda é falha. Minha última montagem feita no curso da Universidade de Brasília foi a peça *Alguém Acaba de Morrer lá Fora*, de Jô Bilac, realizada na disciplina Diplomação em Interpretação Teatral. Uma vez que defendi esta monografia alguns meses antes do fim do semestre, pude tentar aplicar algumas das técnicas do Sistema na minha atuação. Não foi possível realizar uma utilização extensa, visto que a necessidade de se produzir a parte técnica do espetáculo, como a criação e a execução do cenário, do figurino, e assim por diante,

prejudicaram o trabalho de interpretação. Outro fator que prejudicou esta aplicação foi o fato de que eu não havia “incorporado” o Sistema de maneira inconsciente.

Mesmo não tendo conseguido realizar uma aplicação satisfatória, foi possível observar que a percepção do meu próprio trabalho está mais aguçada. Meus enganos se apresentam de maneira muito mais clara e sou capaz de me lembrar quais técnicas resolveriam os erros percebidos. Pude verificar uma maior consciência na questão das tensões corporais desnecessárias em cena, além de algumas falhas no meu trabalho vocal. Antes desta monografia, minha visão sobre meus erros era limitada. Sabia que algo não estava certo, mas não era capaz de apontar o equívoco nem resolvê-lo. O estudo do Sistema me possibilitou ter uma visão mais completa e embasada do trabalho do ator, seus erros e acertos e como solucioná-los.

Tendo escolhido a Memória Emotiva como objeto específico de estudo, minha pesquisa adquiriu uma abrangência que considero fundamental para a compreensão dos erros que envolvem o Sistema. Primeiramente, o estudo completo das técnicas de Stanislavski assim como escritas pelo autor por meio dos seus quatro livros principais, mesmo que prejudicado pela edição e tradução, foi verdadeiramente esclarecedor. Posso descrever apenas como se um baú trancado há muito tempo fosse finalmente aberto. Não poderia deixar de notar que nada me impediu de realizar este estudo antes, mas não havia o impulso dado pela monografia para mergulhar neste universo.

Após anos possuindo apenas escassas informações, o estudo do Sistema, a compreensão da totalidade e da dependência do funcionamento de todas as engrenagens para que este pudesse ser aplicado trouxe uma sensação de alívio. Essa noção de totalidade das técnicas escapa da maior parte dos estudos, considerando que são escolhidas apenas algumas técnicas específicas, as quais, longe do contexto total, podem perder seu significado maior.

O estudo do trabalho de Maria Knebel por meio de sua aplicação e desenvolvimento dos trabalhos finais de Stanislavski, com uma paixão e respeito enorme pelo seu mestre, também foi de suma importância para o meu trabalho. Tendo a autora o tempo de desenvolvimento que Stanislavski não teve para que as novas técnicas dessem os devidos frutos, o livro de Knebel foi uma peça vital para compreender o que de fato ensinava Stanislavski e iniciar a quebra dos desentendimentos gerais em torno do Sistema.

Dito isso, creio que a chave da minha problemática é o estudo da relação entre Stanislavski e os Estados Unidos, especialmente em torno da negatividade que se apossou da imagem do Sistema. A compreensão da verdade sobre a relação de Boleslavski e o *American Laboratory Theatre* com Strasberg e o descobrimento da série de pequenos desentendimentos

que desencadearam a confusão autoral que se instaurou posteriormente é parte do que considero mais revelador neste trabalho. Estudar sobre Strasberg e o seu Método, ainda muito comentado nos Estados Unidos, mas basicamente ignorado e esquecido no Brasil, e entender como a influência norte-americana e a nossa dependência cultural importaram Strasberg para o nosso teatro sem que isso fosse percebido foi, na minha opinião, uma das grandes conquistas que tive na minha pesquisa.

O universo que cerca este estudo é muito extenso. Cada personagem citado pode originar novos capítulos que ajudariam a compor uma maior compreensão sobre o Sistema, sua influência e sua divulgação. Poderia, por exemplo, partir para a contrapartida de Vsevolod Meierhold, compreender a Biomecânica e a forma como se utilizava do Sistema ao mesmo tempo que contrariava Stanislavski. Poderia estender a pesquisa para o Brasil, ativamente estudar Augusto Boal, Eugênio Kusnet, os trabalhos do *Teatro de Arena*, e compreender o trajeto do Sistema dentro do nosso país, e assim por diante.

A cada informação descoberta, uma nova linha de pesquisa se desenha, com novos protagonistas, novas técnicas e informações. Este trabalho pode se tornar uma pesquisa para a vida, uma tentativa de compreender o universo do Sistema em sua totalidade. Para o futuro, assim como o tema, existem muitas possíveis linhas a serem seguidas. Tanto no lado acadêmico, com mestrado e doutorado, quanto profissional e prático, com montagens e processos dedicados à aplicação verdadeira das técnicas do Sistema. Seria impossível tentar abranger a integralidade deste assunto em um trabalho de conclusão de curso, ou até mesmo em um único projeto, independentemente do formato. Mas acredito na minha pesquisa como um ponto de partida para algo maior.

Creio ter conseguido cumprir o que me propus a fazer. Vejo esta pesquisa como um retrato histórico da Memória Emotiva, suas origens, seu criador, e de seu trajeto para se tornar o mito e o tabu que é hoje em dia. Devo confessar que, possuindo agora o conhecimento teórico das técnicas, é tentadora a ideia de finalmente aplicá-las no meu trabalho como ator. O Sistema de Stanislavski e suas ramificações formam um rico caldeirão de conhecimento. Após dez anos em contato com Stanislavski, acredito que somente agora posso dizer que o conheço e o compreendo. Não posso afirmar com certeza qual será o caminho que tomarei, mas sei que invariavelmente partirá deste universo.

REFERÊNCIAS

ADLER, Ellen. LEE STRASBERG: From Brando's lips. **The New York Times**, Nova Iorque, 10 de maio de 1998. Seção 2, p. 10. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1998/05/10/theater/1-lee-strasberg-from-brando-s-lips-836281.html>>. Acesso em: 22 out. 2021.

ALBRICKER, Vinícius; FRITSCH, Marcus; SHUBA, Simone. **Encontro com Simone Shuba - Stanislávski: afetos na vida e na arte**. [S. l.]: Cultura UNIRIO / PROExC Brasil, [2021]. 1 vídeo (1 hora:49 min:47 seg). [Webinar]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YBjpu7sENE&t=4897s> . Acesso em: 4 mar. 2022.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. 363 p. ISBN 978-85-273-0378-1.

BASTIÉN, Angelica Jade. Hollywood Has Ruined Method Acting. **The Atlantic**, 11 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/08/hollywood-has-ruined-method-acting/494777/>>. Acesso em: 27 set. 2021.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020. 578 p. ISBN 85-273-0228-4.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 224 p. ISBN 978-85-405-0474-5.

BOAL, Augusto. Um discípulo de Stanislavski. [Entrevista concedida à] Folha de São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 de setembro de 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06099807.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

BOLES LAVSKI, Richard. **A Formação do Ator**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Páginas, 1956. 161 p.

BOSWORTH, Patricia. The Mentor and the Movie Star. **Vanity Fair**, jun. 2003. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/news/2003/06/marylyn-monroe-and-lee-strasberg-200306>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

CARBONE, R. Ramos da mesma raiz: As ideias teatrais de Stanislávski nos Estados Unidos. **Caderno de Registro Macu**, São Paulo, v.12, p. 32-39, 2018. Disponível em: <www.macunaima.com.br%2Fcadernos%2Fcaderno_12%2Fcaderno_12_completo.pdf&clen=13233762&chunk=true>. Acesso em: 13 out. 2021.

CARNICKE, Sharon Marie. **Stanislavsky in Focus**. Amestram: Harwood Academic Publishers, 1998.

COSMO, M. Um arsenal de erros: Stanislávski nos Estados Unidos. **Caderno de Registro Macu**, São Paulo, v.12, p. 12-21. Disponível em:

<www.macunaima.com.br%2Fcadernos%2Fcaderno_12%2Fcaderno_12_completo.pdf&clen=13233762&chunk=true>. Acesso em: 13 out. 2021.

COSTA, I.N. Stanislavski na cena americana. **Caderno de Registro Macu**, São Paulo, v.12, p. 6-11, 2018. Disponível em: <www.macunaima.com.br%2Fcadernos%2Fcaderno_12%2Fcaderno_12_completo.pdf&clen=13233762&chunk=true>. Acesso em: 13 out. 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Míni Aurélio**: O Dicionário da Língua Portuguesa. 6.ed. edição revisada e atualizada. Curitiba: Editora Positivo, 2005.

GRAY, Paul. Stanislavski and America: A Critical Chronology. **The Tulane Drama Review**, Winter, 1964, v. 9, n. 2 (Winter, 1964), p. 21-60. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1125101>>. Acesso em: 14 out. 2021.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. 146 p.

HETHMON, Robert H. **Strasberg at The Actors Studio**. 8. ed. Nova York: TGC, 2010. 410 p. ISBN 1-55936-022-4.

HIRSCH, Foster; BELL, James. Birth of the Method: The revolution in american acting. **British Film Institute**, 31 out. 2014. Disponível em: <<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/birth-method-revolution-american-acting>>. Acesso em: 28 set. 2021

KNEBEL, Maria. **Análise-ação**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2020. 320 p. ISBN 978-85-7326-641-2.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. 150 p. v. 3.

MARTINS, L. J. **Análise Ativa**: uma análise do método das ações físicas na perspectiva do curso de direção teatral da universidade federal de Santa Maria/rs. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Maria, 2011.

MILLER, Arthur; TENNESSEE, Williams. **Um Bonde Chamado Desejo - A Morte do Caixeiro-Viajante**. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 456 p.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. [S. l.:s. n.], [1988?]. 116 p. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/>. Acesso em: 2 mar. 2022.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 396 p. ISBN 85-200-0109-2.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 319 p. ISBN 85-200-0267-6.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 34. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. 365 p. ISBN 978-85-200-0268-1.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 212 p. ISBN 85-336-0782-2

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. 539 p. ISBN 85-200-0027-4

STRASBERG, Lee. **A Dream of Passion: The Development of The Method**. 1. ed. Boston: Plume, 1988. 201 p. ISBN 978-0-452-26198-3.

VAGOS, M. A. **The Kazan Method: Marlon Brando and James Dean**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2020. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Frepositorio.ul.pt%2Fbitstream%2F10451%2F44471%2F1%2Ffulfl_tm.pdf&clen=892043>. Acesso em: 22 out. 2021.

WADE, Louise Carolle. Settlement Houses. **Encyclopedia of Chicago**: no ar desde 2005. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1135.html>>. Acesso em: 5 out. 2021.