

São Paulo, jan-jun.26

Rebento

HISTÓRIA CONTRA-HEGEMÔNICA E MEMÓRIA DAS ARTES DA CENA:

ed.22

Experimentações e resistências artístico-pedagógicas

Tradução: Dois métodos, mesmas origens, diferentes resultados

Translation: Two Methods, Same Origins, Different Outcomes¹

Autor: Egill Pálsson²

Tradução: Rafael Percino³

Seleção e Organização: Lúcia Regina
Vieira Romano⁴

1. O artigo original pode ser encontrado em BALEVIČIŪTĖ, Ramunė; LAVASTE, Saana; SUŠA, Anja; ÞORLEIFSDÓTTIR, Una (eds.). **Looking for direction - rethinking theatre directing practices and pedagogies in the 21st Century**. Helsinki, Universidade de Artes de Helsinki, 2022. p. 54-92.

2. Egill Heiðar Anton Pálsson nasceu na Islândia, em 1974. Diplomou-se em Atuação pela Academia de Arte da Islândia (1995-1999) e em Direção Teatral pela Escola Nacional Dinamarquesa de Artes Cênicas (1999-2002). De 2003 a 2006, foi Diretor do Departamento de Atuação da Academia de Artes Islandesa, e de 2006 a 2012, professor no Departamento de Direção da Escola Nacional Dinamarquesa de Artes Cênicas. De 2013-2020, foi professor no Departamento de Direção da *Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch*, em Berlim. Como diretor de teatro, realizou mais de noventa produções nos países nórdicos e outros países na Europa, assim como na Austrália. Os teatros onde trabalhou incluem o *Royal Theatre*, em Copenhague, Teatro Municipal de Gotemburgo, Teatro Municipal de Uppsala, Teatro Municipal de Estocolmo, *Schaubuehne* (Berlim), Teatro Nacional da Islândia, Teatro Municipal da Islândia, Teatro *Virus* (Finlândia), Teatro Nacional (Mannheim) e NIDA, em Sydney.

3. Bacharel em Artes Cênicas - Habilitação em Interpretação Teatral pelo Instituto de Artes de São Paulo da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Mestre em Artes Cênicas (2022) também pelo IA-UNESP. Integra os Grupos de Pesquisa Poéticas Atorais, do IA-UNESP, e FIGAS (Feminismos, Imagens, Gêneros, Artes e Sexualidades), do IA-UNESP. Email: rafael.percino@unesp.br. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1445-2000>.

4. Lúcia Regina Vieira Romano é Bacharel em Teoria do Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Doutora pela ECA-USP e Pós-doutora pela Universidade Nova de Lisboa. Professora na Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Instituto de Artes, DAC. E-mail: romano1u2008@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8528-1793>.

Quando comecei a trabalhar com teatro, fiquei fascinado por métodos, estruturas e ferramentas que poderiam ajudar a criatividade de um grupo a crescer, dar-lhe orientação e clareza e, no final, um resultado artístico.

Ao longo dos anos, tenho colecionado ferramentas e métodos que têm sido de grande ajuda em minha profissão como diretor, bem como professor de atuação e de direção por mais de vinte anos.

1 Um pouco de contexto histórico⁵

Gostaria de começar com um pouco de contexto histórico, para entendermos de onde vêm os métodos que irei descrever e analisar neste texto, e porque ambos estão relacionados e não relacionados entre si.

Os dois métodos em que vou me focar foram desenvolvidos e testados quase no mesmo tempo e lugar. Um dos métodos, chamado Teoria da Ação Física e da Análise Ação⁶, foi criado por Konstantin Stanislávski⁷ e, posteriormente, desenvolvido por sua estudante, Maria Knébel⁸ (Benedetti apud Thomas, 2016)⁹. O

5. Esta numeração dos subtítulos não existe no original, mas foi acrescentada aqui, para a melhor visualização dos fragmentos.

6. Nota da Tradução: no original, "Physical Action Theory and Action Analysis". O autor utiliza diversos termos técnicos específicos dos sistemas desenvolvidos por Stanislávski, Meyerhold e Knébel ao longo do texto.

7. Nota da Tradução: Konstantin Sergueievitch Stanislávski (1863-1938) foi ator, diretor, pedagogo e teórico teatral russo, cofundador do Teatro de Arte de Moscou e criador do chamado *Sistema Stanislávski*, conjunto de princípios voltados à formação do ator e à construção da cena. Conceitos como Circunstâncias Dadas, Linha Transversal da Ação, Superobjetivo e Análise Ativa, frequentemente mencionados aqui, têm origem em seu pensamento ou nos desdobramentos desenvolvidos por seus discípulos, entre eles, Maria Knébel.

8. Nota da Tradução: Maria Osipovna Knébel (1898-1985) foi atriz, diretora, pedagoga e teórica teatral russa, discípula de Konstantin Stanislavski e de Vsevolod Meyerhold. É considerada uma das principais responsáveis pelo desenvolvimento e sistematização da Análise Ativa, metodologia de investigação da ação dramática elaborada a partir dos últimos ensinamentos de Stanislávski. Encenadora ainda pouco discutida e diretora-pedagoga, seu trabalho exerceu ampla influência na pedagogia da direção e da atuação, ao enfatizar a análise por meio da ação e a construção colaborativa da cena como instrumentos para a compreensão e realização da obra teatral.

9. Nota da Tradução: O autor usa a referência (Benedetti, 2016;

segundo método, chamado de Teoria da Montagem de Atrações¹⁰, foi desenvolvido pelo aluno de Stanislávski, Meyerhold¹¹, embora ele não tenha conseguido publicar suas teorias dramáticas antes de ser executado pela URSS, em 1940¹². Sergei Eisenstein, seu dedicado aluno, desenvolveu, cunhou e publicou os métodos de Meyerhold baseado em suas anotações (Law; Gordon, 2012), (Eisenstein; Taylor, 2010).

Poderíamos dizer que a Teoria da Montagem de Atrações veio como uma reação a Stanislávski e seu Sistema de Teoria da Ação Física e da Linha Transversal de Ação¹³, ou como o próprio Meyerhold disse: “A ideia de montagem defendia a causa de libertação do teatro de adesão estrita à progressão de causa-efeito linear e sequencial tão típica do drama realista do século XIX” (Symons

Thomas, 2016), no entanto, não cita Benedetti na bibliografia. Creemos que seja uma citação de Jean Benedetti, autoridade nos estudos sobre Stanislavski no Ocidente. Por isso, optamos pela utilização do “apud”.

10. Nota da Tradução: no original, *Theory of Montage of Attractions*.

11. Nota da Tradução: Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940) foi ator, diretor e pedagogo teatral russo, um dos principais renovadores da cena no século XX. Inicialmente integrante do Teatro de Arte de Moscou, desenvolveu posteriormente uma linguagem cênica própria. Além de inúmeras inovações na prática e teoria cênicas, formalizou a Biomecânica, sistema de treinamento baseado na precisão da ação, no ritmo e na organização consciente do movimento corporal. Perseguido pelo Estado durante o período stalinista, foi preso em 1939 e executado em 1940.

12. Nota da Tradução: Stanislávski e Meyerhold desenvolveram suas pesquisas em um período de profundas transformações na Rússia, marcado pela queda do Império Russo, o fim da servidão, a rápida industrialização, a Revolução de 1905, a Revolução Russa e a formação da União Soviética em 1922. As primeiras décadas do século XX foram caracterizadas por intensa efervescência artística e cultural, favorecendo o surgimento das vanguardas e de experimentações no teatro. A partir da década de 1930, porém, com a consolidação do governo de Joseph Stalin, a política cultural tornou-se progressivamente mais centralizada, impondo o realismo socialista como estética oficial e restringindo diversas experiências de vanguarda. Nesse contexto, Stanislávski foi mantido em prisão domiciliar e levado a adaptar parte de seu trabalho às novas condições institucionais, enquanto Meyerhold foi perseguido, preso em 1939 e executado no ano seguinte. (Borovsky; Leach, 2006; Meyerhold, 1969).

13. Nota da Tradução: no original, *System of Physical Action Theory and Throughout Line of Action*.

apud Listengarten¹⁴, 2000, p.15).

Em 29 de dezembro de 1898, *A Gaivota*, de Anton Tchekhov¹⁵, estreou no recém estabelecido Teatro de Arte de Moscou. A história, retratando a atriz Arkadina, seu amado Trigorin, o grande autor, o filho de Arkadina, Treplev, e sua namorada Nina, é sobre artistas de teatro apaixonantes, que lutam ferozmente por arte, amor e vida. Uma comédia, insistia Tchekhov. Existe uma peça dentro da peça, escrita pelo jovem artista de vanguarda Treplev. No primeiro ato, quando Treplev mostra sua peça para a mãe e seu amante Trigorin, há uma briga, porque Arkadina acha a peça estúpida, e o drama do texto se inicia.

Ironicamente, a história do teatro moderno já havia sido decidida lá, na estreia de *A Gaivota*, com um jovem ator chamado Meyerhold atuando no papel do dramaturgo e diretor de vanguarda Treplev, enquanto o mais conservador, estabelecido e já famoso Trigorin era interpretado por Stanislávski (Braun, 1998). O conflito entre os dois personagens na peça, então, foi transportado para a realidade, tornando-se um conflito icônico entre Meyerhold e Stanislávski (Gordon, 2006).

O trabalho de Stanislávski de criar um método para a atuação mudou a história do teatro para sempre, e é melhor conhecido como a “Teoria da Ação Física”. Em um momento posterior, derivado deste método primariamente orientado à atuação, foi desenvolvido um novo método de direção chamado de “Análise Ação” pela sua assistente, Maria Knébel. Ela ocupará uma posição central neste texto. (Thomas, 2016).

14. Nota da Tradução: O autor usa a referência (Symons; Listengarten, 2000, p.15), mas não cita Symons na bibliografia. Acreditamos tratar-se da obra SYMONS, James M. **Meyerhold's theatre of the grotesque; the post-Revolutionary productions, 1920-1932**. Coral Gables: University of Miami Press, 1971. Por isso, a utilização do “apud”.

15. Nota da Tradução: Anton Pávlovitch Tchekhov (1860-1904) foi dramaturgo, contista e médico russo, considerado um dos principais autores da dramaturgia moderna. Suas peças renovaram a forma dramática ao privilegiar os conflitos cotidianos, a complexidade psicológica das personagens e a valorização do subtexto, em detrimento da ação espetacular. Obras como *A Gaivota*, *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras* foram encenadas pelo Teatro de Arte de Moscou sob a direção de Stanislávski, tornando-se fundamentais para o desenvolvimento do Sistema Stanislávski e para a história do teatro eurasiático do século XX.

A história conta que Meyerhold conseguiu ser demitido da companhia de Stanislávski não uma, mas duas vezes. Ele foi um artista de teatro jovem e rebelde, que desenvolveu seus próprios métodos, em oposição direta ao que estava sendo ensinado no Teatro de Arte, de Stanislávski¹⁶. Meyerhold estabelece sua própria companhia, chamada Teatro *Proletkult*¹⁷, um teatro de agitação política que viajava pela Rússia, promovendo revolução e criando teatro político para trabalhadores. Foi aqui que Meyerhold desenvolveu as teorias que hoje são chamadas de Teoria da Montagem de Atrações e de Biomecânica (Eisenstein, 1974), (Law; Gordon, 2012).

Ambos os homens, Meyerhold e Stanislávski, tiveram mais tarde um destino sombrio na União Soviética de Stalin. Após o assassinato brutal de sua esposa, Meyerhold foi preso por traição, torturado e executado. Com seus métodos banidos, Stanislávski foi mantido sob prisão domiciliar até sua morte, em 1938. O desejo de Stalin de *mantê-lo isolado, porém preservado* foi totalmente bem sucedido (Russell, 2008).

O assunto deste ensaio são esses dois métodos, Análise Ação e a Teoria da Montagem de Atrações. Qual é a relação entre os dois? O que eles têm em comum? E qual é a diferença entre eles?

16. O Teatro de Arte de Moscou (ou TAM; em Russo: Московский Художественный академический театр (МХАТ), Moskovskiy Hudojestvenny Akademicheskij Teatr (MHAT)) foi uma companhia teatral de Moscou. Foi fundada em 1898 por Stanislávski, juntamente com o diretor e dramaturgo Danchenko. Sua meta era ampliar o estilo de atuação psicológico; desenvolver nova dramaturgia e as técnicas atorais. Com a estreia, em 1898, de *A Gaivota*, o teatro alcançou grande fama. Sua produção foi tão bem sucedida que o teatro adotou uma gaivota como emblema.

17. Em novembro de 1917 os teatros foram nacionalizados. Cento e vinte figuras criativas de liderança foram obrigadas a se encontrar com o Ministro da Cultura, para discutir a relação entre arte e comunismo. Apenas cinco compareceram; entre eles - e o único representante do teatro profissional - estava Meyerhold, que foi em seguida convidado a assumir o cargo de Vice-Diretor da filial de Petrogrado do TEO, o Departamento de Teatro do Comissariado. O objetivo de Meyerhold era a destruição do velho e criação de um novo teatro, que respondesse ao novo mundo da Rússia Soviética, o que ele chamou de "Outubro Teatral". Escrevendo em 1920 no jornal *Vestnik teatr* (Arauto Teatral), ele pontua: Atualmente existem dois tipos possíveis de teatro: 1. O teatro proletário não profissional, cujas raízes estão na cultura da nova classe dominante. 2. O chamado teatro profissional.

2 Análise-ação

Gosto de chamar Maria Knébel de avó dos métodos de direção do legado de Stanislávski. Ela foi uma dos assistentes de Stanislávski em seu último estúdio, “O Estúdio de Ópera”, de 1935 a 1938, data do seu falecimento. É fruto do trabalho duro de Maria Knébel que a parte da direção do Método de Ação Física de Stanislávski tenha sido desenvolvida e definida como Análise Ação (Thomas, 2016).

Nós mergulharemos em dois diferentes tipos de métodos de trabalho e formas teatrais. Um deles é o teatro baseado no texto, usando a Análise-Ação como ferramenta principal, e o outro é definido como Teatro *Devised*¹⁸, usando a Teoria da Montagem de Atrações.

3 Teatro baseado no texto

O teatro dramático é, principalmente, dominado pelo texto, porque:

- na modernidade, o sujeito humano ainda era centralmente definido pela fala;
- a preocupação principal desse teatro é comunicar a ilusão de um mundo provável, um “cosmos factível” – uma mimesis;
- para sustentar essa ilusão, não é tanto a continuidade da representação que importa, mas a **imaginação de uma totalidade**, algo que é garantido pela centralidade do texto.

O que é interessante aqui é que “[...] através de sua forma, o teatro dramático proclama a totalidade como modelo do real.” (Lehmann, 2006, p.22).

18. Nota da Tradução: no original *Devised Theatre*. Nesta tradução, optou-se por manter os termos *devised* e *devising* em sua forma original, por constituírem conceitos técnicos amplamente empregados na literatura inglesa sobre teatro e performance. Embora a literatura em português apresente soluções como “criação colaborativa” ou “teatro de criação colaborativa”, ainda não existe uma tradução consolidada que corresponda plenamente ao campo conceitual desses termos. Buscamos aqui preservar a precisão terminológica do texto.

Foi Gustav Freytag, um romancista alemão do século XIX, que observou padrões comuns nos enredos de histórias e romances, e os organizou em um diagrama. Ele diagramou os enredos das histórias em uma pirâmide, como a mostrada a seguir:



1. Exposição: ambientação. O escritor apresenta personagens e cenário, fornecendo descrição e contexto.

2. Incidente Incitante: algo acontece para iniciar a ação. Um único evento, geralmente, sinaliza o início do principal conflito. O incidente incitante é às vezes chamado de “a complicação”.

3. Ação Crescente: a história se desenvolve e se torna mais emocionante.

4. Clímax: momento de maior tensão em uma história. Muitas vezes, esse é o evento mais emocionante. É o evento em que a ação crescente se desenvolve e que a ação de queda se sucede.

5. Ação de queda: os eventos acontecem como resultado do clímax, e tomamos conhecimento que a história logo terminará.

6. Resolução: o personagem resolve o problema/conflito principal, ou alguém resolve isso para ele ou ela.

7. Desfecho: o final. Neste ponto, quaisquer segredos, questões ou mistérios que permaneceram após a resolução são resolvidos pelos personagens, ou explicados pelo autor. Às vezes, o autor nos deixa pensando no TEMA, ou possibilidades futuras para os personagens. O desfecho pode ser pensado como o oposto da exposição: em vez de preparar-se para nos contar a história,

apresentando o cenário e personagens, o autor prepara-se para encerrá-la, com uma explicação final do que aconteceu e como os personagens pensam ou se sentem sobre isso. Esta pode ser a parte mais difícil de identificar no enredo, pois muitas vezes está intimamente ligado à resolução.

4 Teatro devised¹⁹

Teatro *devised* refere-se ao processo de colaboração criativa realizado por um grupo de artistas cênicos para conceber e estruturar um espetáculo por meio de improvisações, discussões e ensaios, incluindo a encenação resultante desse processo.

No Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto), Antonin Artaud²⁰ declara que, para circunvenir toda a imitação e as qualidades fechadas e subjetivas do texto pré-autoral:

[...] obras-primas [...] fixas em formas das quais não respondem mais às necessidades da época [...]. Não devemos fazer uma peça escrita, mas devemos fazer tentativas de direção, com temas, fatos e trabalhos conhecidos. (Artaud apud Corti, 2013, p.69).

Deidre Heddon e Jane Milling dão continuidade perfeita às reflexões de Artaud nos seus escritos sobre Performance *Devising*:

[...] um modo de trabalho onde nenhum texto – nem peça escrita nem anotações de performance existem antes da criação do trabalho da companhia. (Heddon e Milling. 2006, p.3).

O impacto que Antonin Artaud teve no teatro nunca deve ser subestimado; ele é um dos membros fundadores do que hoje conhecemos como Teatro Devised, ou até mesmo de Teatro Pós-Dramático.

19. Nota da Tradução: no original, "Devised Theatre".

20. Nota da Tradução: Antonin Artaud (1896-1948) foi dramaturgo, poeta, ator, diretor e teórico teatral francês. Principal formulador do Teatro da Crueldade, propôs uma renovação da linguagem teatral, defendendo uma cena fundada na materialidade do corpo, do gesto, do som e da imagem, em oposição à predominância da palavra e da representação psicológica. Sua obra exerce ampla influência sobre o teatro moderno e contemporâneo.

Para termos uma visão geral do desenvolvimento de vanguarda que nos levou até o Teatro *Devised*, é possível utilizarmos três marcos:

Primeiro: no começo do século 1900 – Modernismo.

Segundo: na década de 1960 – Os Anos Rebeldes.

Terceiro: da metade da década de 1990 até os dias atuais – O Pós-dramático. Os anos libertadores cujo percurso foi desviado para o Capitalismo Global Neoliberal.

5 Democracia

As instâncias são e têm sido determinantes para democratizar o teatro, abrindo espaço para as ideias - frequentemente conflitantes - entre estética e reformas sociais. Foi inerente a essa democratização um reposicionamento crítico, que afetou o tema da cena, como se trabalhar fora e dentro do palco, e a própria estrutura do teatro como um todo.

Nessa liberalização e democratização, o coletivo está:

- questionando a sociedade.
- questionando o palco.
- questionando como trabalhamos no teatro.
- questionando como o teatro funciona.
- questionando para quem o teatro deveria funcionar.
- questionando o papel do diretor, do cenógrafo, do dramaturgo, do ator, e de todos os profissionais da cena.
- questionando a razão do porque deveríamos criar uma obra de arte.

6 Posição de relação com o público

O relacionamento entre palco e espectador, para além daquela atividade interna entre personagens no palco, que foi dominante desde o século XVIII, tornou-se completamente hegemônica. Esse movimento em direção ao espectador ocorreu em todo o espectro das atividades de vanguarda da época, com a intenção de recuperar as funções sociais e culturais que se atribuía ao teatro – algo que a burguesia parece ter perdido de vista (Shevstova, 2006).

É por essa razão que o espectador está no centro de todas as reflexões e atividades. Visibilizar a função do espectador tornou-se uma preocupação experimental ao longo do século XX. As práticas contemporâneas de *devising*, que colocam o espectador como colaborador, incluem o teatro aplicado, o teatro imersivo, o interativo, o teatro comunitário, o teatro do oprimido, o teatro da mudança etc. Assim como trabalhos anteriores focados no público, essas práticas frequentemente têm o imperativo político de conscientização e inspiração de transformações.

7 Algumas palavras sobre o cerne primário do Teatro devised

Nesse modelo processual, fica evidente desde o início que as etapas podem ser trocadas, reordenadas ou rearranjadas à luz das circunstâncias específicas de cada processo de criação colaborativa.

A necessidade de questionar como vemos o mundo subjaz em qualquer processo colaborativo²¹ conscientemente ou não. O *devising* é uma ferramenta para reorganizar o mundo para um grupo, reunindo e estruturando uma experiência em uma forma concreta, compartilhável com outros, e frequentemente complexa, tanto do ponto de vista intelectual quanto emocional. A motivação ou ímpeto vem do desejo de fazer com que algo faça sentido. Uma poderosa necessidade de fala. E uma vontade de investigar. A paixão para explorar um tema pelas vias do teatro.

8 Métodos, ferramentas, similaridades e diferenças²²

Vamos começar com a Análise-Ação.

Análise-Ação é uma ferramenta de direção, um sistema que ajuda na aproximação a um texto escrito, separando-o em situações, analisando, conceitualizando e, finalmente, realizando a produção.

21. Nota da Tradução: No original, "devising process". Utilizamos aqui uma tradução possível, para não perder a fluidez do texto. Considere que há algumas particularidades sobre processos colaborativos no contexto do teatro moderno e contemporâneo brasileiro e no internacional.

22. No original, este seria o subtítulo 2.

O método ajuda diretores a entender como falar com atores e atrizes que utilizam a Teoria da Ação Física como seu método de atuação fundamental.

Para simplificar o sistema, é muito útil separá-lo em três círculos, cada um com diferentes questões e tarefas que o diretor precisa realizar, através do trabalho de preparação e, por último, na sala de ensaio com os atores.



O Círculo Grande mostra questões que têm a ver com o mundo onde a peça acontece. A vida do autor, ou como os russos dizem, a dor do autor. A vida do texto; como a peça aconteceu; por que ela aconteceu etc. Nesse estágio, aparecem questões que poderiam ajudar no trabalho conceitual, como por exemplo: Quais eram os contextos políticos, econômicos, ideológicos, filosóficos e o espírito histórico da época que a peça foi escrita? Como era a moda? Qual é a estrutura da peça, a linguagem, o gênero etc. Ao procurar responder a essas questões, você deve relacioná-las entre si e contextualizá-las, lembrando que o objetivo desta pesquisa é ampliar a compreensão da peça que você pretende encenar. Às vezes, chamo essa pesquisa de investigação artística.

O Círculo do Meio diz respeito a tudo que está no texto, da primeira página até a última linha da última página. O Círculo do Meio contém ferramentas como: a fábula, as circunstâncias fundamentais da peça, as circunstâncias motrizes da peça, o conflito

da peça e os Cinco Eventos²³, assim como a questão insolúvel e o Superobjetivo²⁴ da peça. Nós vamos observar cada uma dessas ferramentas.

O Círculo Pequeno é cada situação em si, incluindo as análises de cada situação da peça. Isso leva ao acontecimento das circunstâncias impulsionadoras. As circunstâncias dadas²⁵, o objetivo para cada um dos personagens e o título também ficam aqui.

9 Métodos de Devising: a Teoria da Montagem

Consideraremos agora a Teoria da Montagem. Este método é muito útil quando se trabalha com projetos colaborativos, o que significa que produções não baseadas no texto são criadas em equipe ou em coletivo, gerando uma dramaturgia alternativa.

A Teoria da Montagem foi desenvolvida por Meyerhold em seu teatro político *Proletkult Theatre*, um teatro de agitação e propaganda, cujo objetivo [era] fortalecer a revolução soviética. O método foi, posteriormente, desenvolvido pelo já mencionado Eisenstein, bem como por Brecht, e também através do trabalho de coletivos teatrais contemporâneos como *Forced Entertainment*, *Théâtre de la Complicité* etc.

23. Nota da Tradução: O autor se refere aos cinco principais eventos definidores da peça teatral, sem os quais a peça não funcionaria. O autor irá explicar mais detalhadamente sobre os Cinco Eventos mais adiante no texto.

24. Nota da Tradução: No original, "Super Objective".

25. Nota da Tradução: No original: "given circumstances".



Mais uma vez, gosto de dividir as coisas em círculos, ou digamos unidades, quando falamos sobre a Teoria da Montagem. Cada unidade tem tarefas diferentes para o grupo ou para a direção durante o processo.

A Unidade Maior contém a questão de pesquisa, ou o tema a ser investigado. Normalmente, em projetos colaborativos temos um começo que não é baseado em um texto pré-concebido. Perguntas para a sociedade, questões conceituais e pesquisas. Isso inclui o ponto de vista econômico, ideológico e histórico sobre o tema ou assunto que você escolhe trabalhar. As questões fundamentais serão as ferramentas para reunir o material que será utilizado posteriormente para desenvolver a peça.

A Unidade do Meio é a teoria da montagem, ou seja, a teoria da justaposição, onde as atrações são agrupadas. À medida que avançamos, explicarei esse método de dramaturgia em mais detalhes.

A Unidade Menor é chamada de 'Atração' ou 'Abertura', que será onde você trabalhará e criará as cenas que, posteriormente, serão reunidas em uma Montagem.

Até agora, tanto os métodos como os processos de trabalho podem ser divididos nestes três círculos/unidades, cada um com tarefas diferentes a serem trabalhadas. Eles parecem semelhantes e seguem uma lógica parecida de como abordar um projeto ou um determinado texto. Do contexto mais amplo à menor unidade da peça ou do projeto colaborativo.

Agora, gostaria de entrar em cada um dos Círculos/Unidades e discutir como eles são planejados; como estão relacionados; como não estão relacionados e como diferem. Começando com o grande círculo na Análise Ação e a grande unidade na Teoria da Montagem.

Ao trabalhar com a Análise Ação e o Método de Montagem, você verá que ambos necessitam de um motor conceitual para iniciar esta fase de análise. Deixe-me explicar.

O motor conceitual, as quatro leis da contradição.

No cerne de todo texto escrito e como motor conceitual do trabalho colaborativo devem ser encontrados poderes ocultos, seja na peça ou no material que será pesquisado. Isso é necessário para criar um motor conceitual, que conduza o projeto da ideia à realidade.

10 A Contradição

A Contradição como cerne do formato da narrativa dramática:

A peculiaridade surge da situação em que a sua generalidade perfeita obtém uma ruptura através da qual as contradições inerentes à generalidade vêm à tona. É somente através da situação que as contradições criadas no estado do mundo são transformadas numa relação concreta entre elas.

[...] Não existe situação sem um estado do mundo com as contradições nele expostas, e sem o evento da situação o estado do mundo permanece irreconhecível. (Stegemann, 2015, p.110).

O Prof. Dr. Bernd Stegemann, citado aqui a partir de seu livro *Lob des Realismus*, inspira-se no discurso hegeliano sobre a dialética, que constitui uma lei fundamental para a criação de uma obra dramática.

Isso significa que no mundo em geral você procuraria encontrar contradições, e no mundo compacto do drama escrito, ou do trabalho colaborativo, você juntaria essas contradições o máximo possível, a fim de liberar a energia ou a tensão dramática.

Dentro da Análise Ação e da Teoria da Montagem existe o chamado **Conceito Motor**, que é um acúmulo fundamental das

contradições específicas e vitais que, uma vez definidas de forma clara, criarão a dinâmica necessária para a criação de uma peça de teatro.

11 As quatro contradições vitais

Eu escolhi esses quatro fenômenos da Análise-Ação:



I. O conflito insolúvel

O paradoxo que toda peça e trabalho colaborativo devem ter. Em ambos os métodos, os conflitos insolúveis estão no cerne do trabalho. Usei a palavra paradoxo porque este é um problema universal insolúvel.

EXEMPLO DE MATERIAL TEXTUAL. ANÁLISE AÇÃO.

Romeu e Julieta, de Shakespeare. No final da peça, o príncipe diz:

Que maldição recai em vosso ódio,
Pro céu matar, com amor, vossa alegria.
E eu, por não sustar vossa disputa,
Perdi dois primos. Todos são punidos.²⁶ (Shakespeare, 2011, p.123).

26. Nota da Tradução: Utilizou-se para essa tradução da citação uma obra já publicada em português. No original: "See, what a scourge is laid upon your hate, That heaven finds means to kill your joys with love. And I for winking at your discords too, Have lost a brace of kinsmen: all are punish'd."

Esse paradoxo de que o ódio traz mais ódio, é o paradoxo universal insolúvel no cerne da peça. É, de certa forma, a dor do próprio autor, o que ele quer que nós entendamos e, através dos séculos, ele nos manda essa mensagem.

EXEMPLO DO TEATRO DEvised. TEORIA DA MONTAGEM.

Vamos dizer que estamos criando uma peça colaborativa; precisaremos de uma pergunta de pesquisa; o que é que gostaríamos de observar no mundo, qual paradoxo?

Nós queremos observar como os ricos populistas usam a base de votos da classe baixa. Esse é um paradoxo do nosso tempo político. Como é que as elites ricas, os privilegiados, podem obter apoio das classes baixas, os não privilegiados, em uma sociedade? Esse é um paradoxo.

II. Superobjetivo

Qual é o objetivo da sua encenação? Por que você deseja realizá-la hoje? Essa é uma pergunta que diz respeito ao tema da obra. No *devising*, ela corresponde à pergunta de pesquisa. Qual é a sua pergunta diante do conflito insolúvel ou do paradoxo? O que você pretende fazer com esse paradoxo? O que você deseja abordar, aprofundar ou trazer à luz? Ou, ainda, qual é a sua paixão em relação ao núcleo da peça?

EXEMPLO DE MATERIAL TEXTUAL

A questão de Superobjetivo para Romeu e Julieta pode variar, é aqui que entra a interpretação. Portanto, se meu Superobjetivo é desvendar as estruturas patrióticas da peça, posso perguntar quais mecanismos de conflito/guerra o derramamento de sangue tem como ferramenta de poder.

EXEMPLO DE PROCESSO COLABORATIVO

Se meu **conflito insolúvel** é o de uma base eleitoral de classe baixa votando nos extremamente ricos, meu superobjetivo poderia ser que as pessoas compreendessem a relação entre a queda da democracia e a ascensão do capitalismo neoliberal.

O que é importante aqui é que você aborde uma ou várias questões em direção, ou em uma contradição dialética, ou simplesmente como provocação, ao Conflito Insolúvel. Isso é vital para criar tensão, poder e energia. Em um processo colaborativo, muitas vezes há várias questões que surgirão na pesquisa. Ao trabalhar com texto escrito, esta é a motivação dos diretores, ou da equipe artística, para criar a peça aqui e agora, hoje. O que eles querem dizer com ela.

III. As Circunstâncias dadas deste mundo

Esse é um fenômeno que reúne uma contradição, ou ao menos uma possível. Começa com as palavras enigmáticas “Em um mundo...”. Então você preenche o que você está procurando, e em algum lugar existe um oposto ou uma contradição, para a frase continuar assim: não há espaço para “outra coisa”.

Essas duas frases “Em um mundo...” e “não há lugar para...” são essenciais para se criar a contradição que definirá o universo que trabalharemos.

EXEMPLO DE MATERIAL TEXTUAL

Em *Romeu e Julieta*, as Circunstâncias Básicas Dadas do mundo poderiam ser formuladas assim: em um mundo onde a guerra civil entre dois clãs tem se estendido por anos, e o ciclo de ódio, vingança e sangue não pode ser quebrado, não há espaço para o amor entre as duas famílias.

Dessa maneira, você pode criar a circunstância que se relaciona com tudo o que acontece durante a peça. Essa é a regra da natureza fundamental dentro da peça e, portanto, controla a maneira como cada personagem se comporta.

EXEMPLO DE UM PROCESSO COLABORATIVO

“Em um mundo” onde as regras do jogo capitalista neoliberal, orientadas ao máximo crescimento, saíram dos trilhos, isto é, já não existem regras, tudo está fora de controle, apenas uns poucos privilegiados vencerão, produzindo mais perdedores do que

vencedores. Estes “perdedores”, os não-privilegiados, mantêm este sistema consumindo e votando. Neste mundo “não há espaço” para sair do jogo, pará-lo ou voltar atrás.

Aqui, você criou uma premissa dialética que possibilita a criação de uma peça envenenada por esse impasse em cada atração que você faz.

IV. Instigar as Circunstâncias impulsionadoras²⁷

Em toda peça, a circunstância impulsionadora é essencial para começar a Linha Transversal de Ação que nós, como público, acompanharemos. Em um processo de *devising*, essa circunstância impulsionadora constitui a força inicial que entrará em contradição com todos os fenômenos mencionados anteriormente, para que a dramaturgia possua uma força impulsionadora.

EXEMPLO DE UM TEXTO ESCRITO

Em *Romeu e Julieta*, essa circunstância impulsionadora é o curso do amor entre Romeu e Julieta. Apenas com o início desse poder único na peça é que a Linha Transversal de Ação pode se estabelecer. E, talvez mais importante, as outras circunstâncias se tornam compreensíveis para o público.

EXEMPLO DE UM PROCESSO DE *DEVISING*

As Circunstâncias Impulsionadoras devem ameaçar a ordem do mundo que criamos. Então, no mundo neoliberal, onde as regras não podem ser mudadas, alguma coisa nova acontece. Talvez, um vírus chamado COVID-19, que conseguiu parar ou ao menos atrasar o mega jogo do consumo e do capitalismo neoliberal, por apenas algumas semanas, meses, ou um ano. Então observe como essas outras circunstâncias que encontramos pegam fogo. É nesse momento que, talvez, surja a possibilidade de uma transformação.

Essas circunstâncias impulsionadoras ampliam ou colocam em evidência as Circunstâncias Dadas, que então pegam fogo. É

27. Nota da Tradução: No original, “Instigating Driving Circumstances”. O autor utiliza constantemente o termo “driving”, aqui traduzido como impulsionador.

essencial que esta contradição seja introduzida no processo, caso contrário faltará a tensão fundamental necessária para construir o processo de *devising*.

Como é aqui que são respondidas as questões mais importantes do projeto, os diretores geralmente passam a maior parte do tempo nessa área. Encontrando o conceito. Que história quero contar, por que quero fazer esta peça ou este processo colaborativo, e como quero fazê-lo?

O mais importante aqui é compreender que todas essas quatro circunstâncias mantêm uma relação dialética entre si. Quando tal núcleo é encontrado, você tem um forte motor interno para trazer uma obra cênica ao mundo.

11 Círculo do Meio e Unidade do Meio

Aqui, há uma grande diferença entre os dois métodos. Eles exigem diferentes modelos de análise e a sua concretização exigirá diferentes dramaturgias. Tentarei apresentar os dois métodos de um jeito diferente, para revelar as diferenças.

ANÁLISE AÇÃO DO CÍRCULO DO MEIO

Na Análise-ação, o trabalho de analisar a peça em si se processa no círculo do meio.

Para compreender a Análise-ação, você deve imaginar que está lidando com uma peça que tem uma Linha Transversal de Ação, como Romeu e Julieta, por exemplo. Então, nós utilizamos as ferramentas fornecidas pelo método para determinar a Linha Transversal de Ação, o conflito principal, as Circunstâncias Dadas e os Eventos Principais.

Na tabela a seguir, são mostradas todas as ferramentas da Análise-Ação do círculo do meio.

Tabela Tovstanogovs	1. Evento Inicial. Em um mundo (CBD) não há lugar para (CPI)...	2. Evento Primário. O que acontece pela primeira vez?	3. Evento Central. Onde há o máximo ou mínimo de pressão no conflito principal da peça?	4. Evento Final. Quando acaba a Circunstância Impulsionadora Instigante?	5. Evento Principal. O mundo se tornou melhor ou pior?
A. CBD - Circunstância Básica Dada. Em um mundo... Não há espaço para	X	X+Y	X+Y	X+Y	?=XY
B. Conflito principal da peça. Objetivo da peça		A batalha para...	O mais distante ou mais próximo de atingir o objetivo	O objetivo foi alcançado ou não?	O que aconteceu com a CPI depois do encontro com a CBD?
C. Circunstância impulsionadora instigante: Em um mundo... Não há espaço para		Y	Y	Y Termina	

A fábula é uma descrição objetiva dos principais eventos da peça, e constitui uma boa ferramenta para determinar esses cinco eventos, especialmente em uma peça grande.

Esse é um bom exercício para dividir uma peça. Seja objetivo, sem interpretação nessa etapa; tente formular os eventos principais sem os quais uma peça não poderia continuar.

EXEMPLO - A fábula²⁸ para Romeu e Julieta:

Um garoto e uma garota de famílias rivais se apaixonam, para então descobrir que seu amor é proibido. Eles se casam em segredo. O garoto mata o tio da garota e é mandado ao exílio. A garota faz um plano para enganar a todos fingindo sua morte, o plano dá errado, o

28. Nota da Tradução: Aqui o autor usa o termo em inglês *Fabel*, que não existe nesse idioma, mas depois ele muda para *Fable*. Acredito que foi um erro de digitação e que ele de fato se refere ao termo *Fable*, em português "Fábula".

garoto, achando que ela está morta, se mata. Ela acorda e descobre que ele está morto e se mata.

A fábula não tem interpretação, apenas uma descrição objetiva daquilo que acontece. É muito importante nessa etapa resistir à tentação de começar a interpretar ou criar um conceito. Apenas tente descobrir sobre o que é a peça.

Linhas Verticais²⁹

Os cinco eventos estão marcados na linha vertical. A peça é dividida em cinco grandes eventos, cada um com um nome e uma questão específica, que ajuda a localizá-los e a compreender o significado que os eventos têm para a Linha Transversal de Ação.

1. O evento inicial. Quais são as Circunstâncias Básicas Dadas para a peça? Em um mundo... não há espaço para...? Esse evento não é necessariamente encontrado na peça em si.

EXEMPLO

Em *Romeu e Julieta*: **Em um mundo** onde a guerra civil entre dois clãs tem durado muitos anos e o ciclo de ódio, vingança e sangue não pode ser quebrado, **não há espaço** para o amor entre as duas famílias.

2. Evento primário. Onde na peça acontece algo pela primeira ou última vez que nunca aconteceu antes?

EXEMPLO

Em *Romeu e Julieta*, isso acontece quando eles se encontram pela primeira vez no baile de máscaras.

3. Evento central. Onde na peça o novo conflito está sob maior ou menor pressão?

EXEMPLO

Em *Romeu e Julieta*, isso acontece quando Romeu mata Teobaldo.

4. Evento Final. Onde acaba o conflito que nós temos acompanhado na peça?

29. Nota da Tradução: Aqui, o autor refere-se à Tabela acima.

EXEMPLO

Em *Romeu e Julieta*, isso acontece quando Romeu encontra o que ele acredita ser sua Julieta morta, e se mata, apenas para que Julieta desperte e encontre seu Romeu morto, e então acabe se matando também.

5. Evento Principal. Como o mundo foi afetado pelo conflito da peça? O mundo mudou para melhor ou pior? Esse evento não é necessariamente encontrado na peça. É nesse momento que se formula o Superobjetivo da encenação.

EXEMPLO

O amor de Romeu e Julieta mudou o mundo? O ciclo de vingança e ódio foi quebrado ou se tornou mais forte? Para seguir nossa análise sobre o conceito motor: as estruturas patriarcais que se utilizam da violência para reforçar seus poderes foram abaladas, ou a conclusão dá razões para uma guerra generalizada?

Linhas Horizontais³⁰

Nas três caixas horizontais, é possível ver as três forças ou contradições que precisam ser definidas para criar a tensão dramática, que então se desenvolverá ao longo da Linha Transversal de Ação.

A. A circunstância básica dada. Em um mundo... Não há espaço para...

B. O principal conflito da peça. Essa é a batalha por um novo objetivo. Em *Romeu e Julieta* é a “batalha para ficar juntos”.

C. Instigando as Circunstâncias Impulsionadoras. Essas são as que aparecem na peça no Evento Primário, colocando em ação todas as Circunstâncias Básicas Dadas.

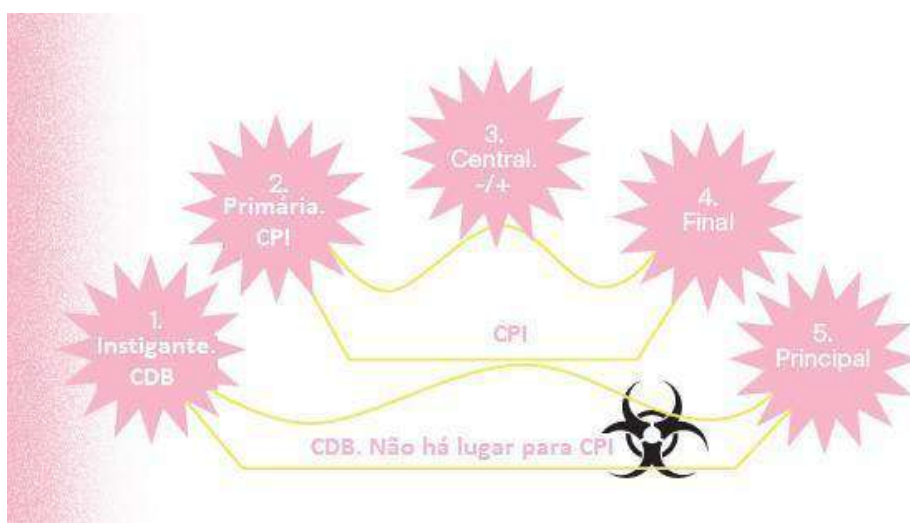
Em *Romeu e Julieta*, é o *amor entre eles dois*. Considerando³¹ esse amor entre as duas famílias, por exemplo, a contradição desenvolvida nas Circunstâncias Básicas Dadas, torna-se ativa

30. Nota da Tradução: Aqui, o autor ainda refere-se à Tabela anterior (Linhas A, B e C).

31. Nota da Tradução: O termo “considerando” foi acrescentado por nós, para facilitar o entendimento do trecho.

como nunca, e a Linha Transversal de Ação é instigada (por isso, o nome das circunstâncias), motivando o objetivo de Romeu e Julieta e estabelecendo o principal conflito da peça: a batalha para ficarem juntos.

Uma tabela bem simplificada poderia ser ilustrada dessa forma, numa analogia em que temos dois tubos com elementos químicos que não podem ser misturados, mas ao misturá-los, nós liberamos uma cadeia de reações químicas, a Linha Transversal de Ações.



A Análise-Ação é um método que funciona em peças construídas pela causalidade, ou dramaturgia de causa e efeito, onde um evento leva ao próximo. Isso tem sido frequentemente usado como argumento para limitar o uso do método. Pela minha experiência, o método pode ser usado de diversas maneiras, dependendo da peça em que você está trabalhando. O método analítico dá uma visão geral da peça, dos acontecimentos principais e das forças contraditórias dentro dela. Isto não significa que o método se aplique a todas as peças, mas partes dele podem ser aplicadas a quase todas as peças.

Agora, vamos mudar de rumo para começar a olhar para a Unidade do Meio na Teoria da Montagem.

12 Unidade do Meio da Teoria da Montagem

Em um dos ensaios do seminário de Meyerhold, publicado em 1913, chamado “A Barraca da Feira de Atrações” ou “Balagan”, ele expõe as linhas gerais da sua dramaturgia de vanguarda. Passo a palavra a Meyerhold:

Passei a considerar a *mise en scène* não como algo que atua diretamente no espectador, mas sim como uma série de “passes”, cada um destinado a evocar uma ou outra associação no espectador [...] Sua imaginação é ativada, sua fantasia estimulada, e todo um coro de associações é desencadeado. Uma infinidade de associações acumuladas dá origem a novos mundos [...]. Você já não pode distinguir pelo que o diretor é responsável e o que é inspirado pelas associações que invadem sua imaginação. Um novo mundo é criado, bastante separado dos fragmentos de vida dos quais a [peça] é composta. (Meyerhold apud Braun, 1998, p. 318-319).

Meyerhold explica uma nova maneira de conceber um evento teatral para o público, onde o próprio público deve ser ativo na criação de significado. A interação com o público está no cerne da Teoria da Montagem. Meyerhold sugere uma forma muito lúcida de compreensão de um espetáculo. Ele sonha em incendiar a fantasia do público. É papel do público ser ativo, analítico e sensível ao significado do espetáculo.

Nesse caso, a Linha Transversal de Ação da Análise-Ação não existe. A Teoria da Montagem sugere que uma série de atrações conectadas por um tema, paradoxo ou história criam uma nova forma de trabalhar e criar teatro para o público.

O objetivo do *Proletkult* era a rejeição de todas as formas de teatro pré-revolucionárias em favor de uma nova cultura russa liderada inteiramente pelo Proletariado. As linhas entre ator e espectador deveriam ser difusas, com o objetivo final [Anotações de Konstantin Rudnitsky, “Transformando espectadores em atores”] (Rudnitsky apud Listengarten, 2000, p.45).

É essa Montagem de Atrações que cria a Unidade do Meio nesse método. Como as atrações se alinham numa dramaturgia dialética e justaposta, afetando o público e, portanto, criando um sentido.

Esse método se desenvolveu com o aprendiz de Meyerhold, o cineasta russo Sergey Eisenstein, em cuja dramaturgia cinematográfica o trabalho de Meyerhold aparece. Mas há uma diferença nas definições de Montagem. Consideremos o que Eisenstein diz quando se refere à Montagem.

A montagem é...

[...] matematicamente calculada para produzir choques emocionais específicos no espectador na sua devida ordem dentro do todo.

Estes choques proporcionam a oportunidade única de perceber o aspecto ideológico do que se mostra, a conclusão ideológica final [...] (Eisenstein; Taylor, 1998, p. 4).³²

Há uma diferença entre a definição mais lúcida, de Meyerhold, e a definição mais rígida, de Eisenstein. Eisenstein quer dizer que cada atração e a ordem em que são colocadas são matematicamente calculadas para ter um determinado efeito específico no público, despertando nele associações muito definidas e específicas.

O outro aspecto interessante aqui é a linha final de sua definição: [...] de perceber o aspecto ideológico do que se mostra, a conclusão ideológica final [...] (Eisenstein; Taylor, 1998, p. 4).

É preciso lembrar, entretanto, que o método foi construído como uma ferramenta de agitação, num momento em que estavam ocorrendo mudanças sociais e políticas em forma de revolução. Portanto, o marxismo está no cerne deste método, com sua abordagem dialética.

13 1+1=3³³

O EFEITO KULESHOV

O cineasta russo Lev Kuleshov é considerado o primeiro cineasta teórico. Sua teoria sobre a justaposição é frequentemente apontada

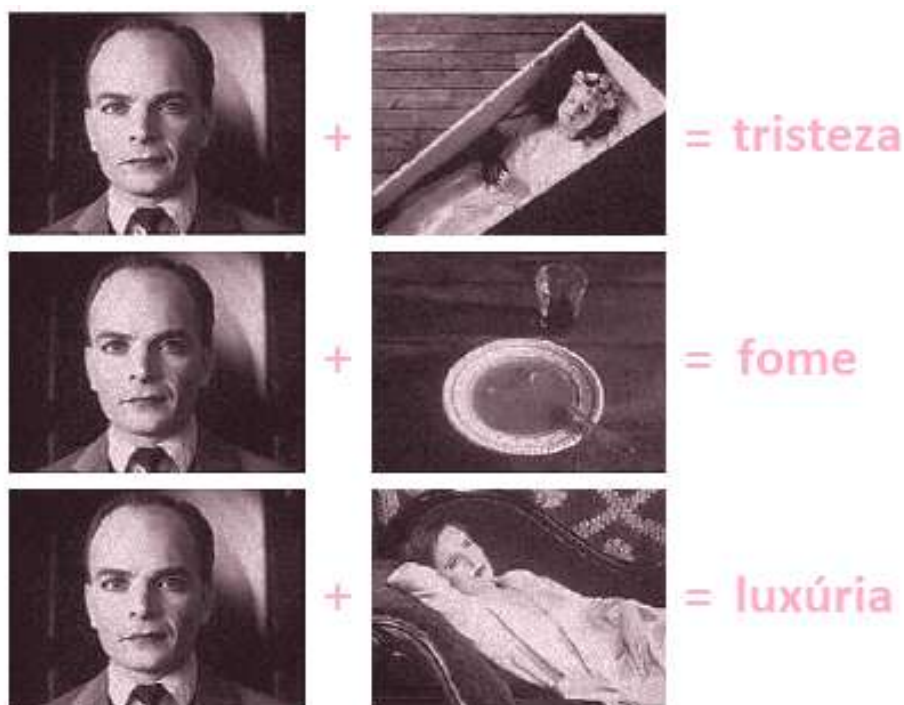
32. Nota da Tradução: no original, "(...) mathematically calculated to produce specific emotional shocks in the spectator in their proper order within the whole. These shocks provide the only opportunity of perceiving the ideological aspect of what is being shown, the final ideological conclusion (...) (Eisenstein and Taylor, 1998:4)."

33. Nota da Tradução: No original, este trecho corresponde ao subitem 4.

como o produto de pesquisa cinematográfica mais inovador do século passado.

No centro de sua teoria está a justaposição. O significado da justaposição é colocar duas coisas aparentemente abstratas próximas uma da outra, para criar um terceiro significado.

Justaposição de Kuleshov:



A imagem mostra o famoso experimento de Kuleshov:

Kuleshov editou a mesma imagem do quadro de um homem olhando para a câmera, juntamente com outro quadro, que ele em seguida muda. O ator, no primeiro quadro, recebeu instruções estritas para não pensar em nada nem agir, apenas olhar para a câmera.

Primeiro corte. Você pode ver o rosto do homem, e a próxima imagem é um caixão com uma criança. Levando o público a sentir tristeza.

Segundo corte. A mesma imagem do rosto do homem, seguido de uma tigela de sopa. A associação com a fome vem à mente do público.

Terceiro corte. Novamente, a mesma imagem do homem, mas seguido por uma imagem de uma dama em um sofá. A luxúria desperta no público.

Justaposição é como você organiza ou reúne elementos para guiar o público até a conclusão ideológica final. Os espectadores ligam os pontos, preenchendo a lacuna (o espaço não preenchido) por si próprios, gerando um entendimento que não conheciam antes, uma compreensão alógica. (A-lógico, estando fora dos limites daquilo a que a lógica pode se aplicar, o inconsciente é a-lógico).

A disposição das atrações não é uma sequência lógica ou cronológica, perseguindo uma causalidade aristotélica ou stanislavskiana, que seja “autocontida e totalmente determinante”, mas sim teatral. Não é lógico nem ilógico, mas sim alógico, ou seja, é associativo, visando estabelecer um certo efeito temático final que é mais do que a simples soma dos fragmentos. (A armadilha fecha).

Bertold Brecht utiliza esse método em sua teoria sobre o Teatro Épico. É um dos ingredientes essenciais de sua estrutura dramatúrgica. Brecht escreve:

[...] cada cena por si [...] em contraste com [...] uma cena faz outra [...]; Os episódios não devem suceder-se indistintamente, mas devem dar-nos a oportunidade de interpor o nosso julgamento. As partes da história devem ser cuidadosamente comparadas umas com as outras, dando a cada uma sua própria estrutura como uma peça dentro da peça. (Squiers, 2012, p.84).

A seleção das atrações, porém, não acontece por acaso, de forma afortunada ou benéfica. Cada elemento é escolhido cuidadosa e propositalmente entre todas as possibilidades, para gerar a resposta desejada. A forma como cada atração interage com as pessoas ao seu redor, criando tensão ou conflito, determina a seleção e justaposição e como o público é afetado.

A Teoria da Montagem torna-se ainda mais poderosa dentro da vanguarda como uma alternativa à narrativa linear. Seu poder reside no seu aspecto associativo, utilizado até ao limite pelos propagandistas do século XX.

No quadro abaixo, você pode ver como o método Montagem funciona e como ele se relaciona com a Análise-Ação.



Por favor, olhe para as atrações número 1 e 5.

1. O Aperto de Mão. Esse é um aperto de mão teatral com o público, para dar uma ideia do nível de interações com o qual eles podem contar, ou serem imersos, na peça que irão presenciar. Em que tipo de universo irão participar?

5. A Armadilha se Fecha. Nessa atração, frequentemente, existe uma tentativa de levar o público à última conclusão ideológica. Às vezes, isso pode ser observado em “como a fileira de dominó termina de cair” nessa produção que assistiram. É onde a parte imersiva ou interativa da produção é levada em consideração. Qual o papel do público, e talvez mais importante, com qual propósito?

As diferenças fundamentais entre os dois métodos podem ser resumidas em duas palavras: causalidade e justaposição.

Causalidade, significa que a peça é construída em uma lógica de causa e efeito, como Romeu e Julieta. Uma situação leva a outra, portanto, afetando a próxima situação. Desta maneira, criando a Linha Transversal de Ação do drama.

Justaposição, significa que a peça é construída juntando coisas aparentemente abstratas para criar um terceiro significado para o público. Essas atrações, como são chamadas na Teoria da Montagem, são independentes umas das outras, mas quando

cuidadosamente construídas em uma montagem, criam um novo significado.

Agora, vamos seguir para nossa caixa de ferramentas última e definitiva, o Círculo Pequeno na Análise-Ação e a Menor Unidade na Teoria da Montagem.

14 O Círculo Menor

Em Análise-Ação, a menor unidade é chamada de Situação. É aí que a Análise-Ação e a Teoria da Ação Física se juntam. É onde a direção trabalha com o/a ator/atriz e esses dois sistemas são reunidos.

A situação é a menor entidade em que uma peça pode ser dividida. Significando cada situação por si mesma. Isso então cria uma cadeia de situações que, em sua causalidade, cria a Linha Transversal de Ação.

A definição de Situação é muito importante para criar o que chamamos de Ação Cênica.

Ação Cênica é definida como: um processo unificado psicofísico ativo para atingir um objetivo, em confronto com ou contra as circunstâncias impulsionadoras; um confronto que se passa em um determinado espaço e tempo específico, aqui e agora, no Círculo Menor.

Essa definição habita o cerne da Teoria da Ação Física, um método bem conhecido na atuação clássica. Não iremos aqui nos aprofundar no entendimento deste método, mas seguiremos para discutir o que é, exatamente, uma situação.

Situação é definida como: uma situação é a soma das circunstâncias dadas, uma circunstância impulsionadora e um verbo transitivo para cada personagem. É um título para a situação, a chamada *mise-en-scène*.

O Círculo Pequeno



Exemplo: **Romeu e Julieta**.

Considere a cena em que os dois se conhecem no baile de máscaras. Se dividirmos a cena em uma situação, ela poderia ficar da seguinte maneira:

Título. Amor à primeira vista.

Verbo transitivo de Julieta: Conseguir um claro sinal de amor verdadeiro do garoto desconhecido.

Verbo transitivo de Romeu: Conseguir um claro sinal de amor verdadeiro da garota desconhecida.

Note como os dois verbos transitivos são parecidos e como uma tensão cômica deliciosa pode, então, nascer entre os dois.

A circunstância impulsionadora. A motivação mais forte para essa cena é o amor à primeira vista entre os dois personagens.

Soma das circunstâncias dadas. Há muitas circunstâncias, como por exemplo o baile de máscaras; a experiência deles com amor; o fato de que Julieta supostamente deveria se casar com

Paris; Romeu estar se recuperando do seu coração partido por Rosalinda. Mas, uma circunstância muito importante nessa cena, é que nenhum deles sabe quem é o outro.

A quarta parede. No centro deste método está o relacionamento entre personagens e o que eles querem um do outro, prendendo-os em um conflito fechado. Uma situação alimenta a próxima, assim, deixando que o conflito cresça enquanto a peça se desenrola.

Esta é uma das razões para a criação da quarta parede. A quarta parede é onde os personagens interagem entre si em um ambiente fechado, sem a presença de público. Isto não significa que a quarta parede não possa ser aberta nestas peças, para permitir que o público seja abordado, como fez Brecht; mas, o mais importante é que depende dos outros personagens para desenvolver a Linha Transversal de Ação.

15 A Menor Unidade

Na Teoria da Montagem, a Menor Unidade é chamada de “Atração”. “Atração” é a mesma palavra usada para descrever um espetáculo secundário, *vaudeville* ou circo; na verdade, o substantivo russo atração também significa “*show* secundário”.

Maria Knébel, a última assistente de Stanislávski, não só criou o método de direção Ação e Análise-Ativa, mas também contribuiu para a teoria mais vanguardista de Meyerhold. Ela chamou a Atração de ‘Abertura’.

Uma abertura é um formato onde o artista teatral se inspira nas artes irmãs, nas artes visuais, na dança, na poesia, na música etc. É aqui que ganha vida a forma teatral abstrata, alógica, metafórica e expressiva do teatro; o ponto de partida para abertura de um teatro imersivo, teatro pensado, teatro físico e visual.

Vamos considerar a Teoria de Maria Knébel. Ela apresenta ferramentas e definições muito úteis sobre o que poderia ser uma Abertura/Atração.



Uma abertura é um golpe/pancada emocional e conceitual específica para o público, criado por meios teatrais (com técnica teatral).

Knébel desenvolve esta ideia e tenta ajudar-nos a compreender a diferença entre uma situação e uma abertura.

Uma abertura não é uma situação; não tem uma Linha Transversal de Ação. Mas, as aberturas têm um conteúdo forte: tema, contradição, dilema, mensagem, emoção e pensamento filosófico/poético. Além disso, existe uma forma específica: a linguagem estética é, ao mesmo tempo, conteúdo e expressão do 'o que'. Na abertura, o "como" é o "o quê"!

As aberturas não devem ser usadas como ilustrações, mas pertencem a uma das regras não escritas do teatro: vejo uma coisa e ouço a outra, e entendo a terceira.

Maria Knébel revela dez regras fundamentais para a criação de aberturas:

1. Sem ilustrações, sem contato direto entre imagens e palavras.
2. A fantasia/imaginação da direção/produção teatral conduz. A visão delas.
3. Encontrar/buscar o conteúdo emocional/conceitual, é isso que deve ser visibilizado.

4. Os elementos cênicos utilizados devem estar conectados ao conteúdo emocional/conceitual interno.

5. Um uso ascético dos elementos.

6. Harmonia e coerência entre os elementos cênicos.

7. Linguagem teatral condensada, curta e precisa

8. Precisão nas soluções musicais e poéticas.

9. Metáfora cênica expressiva.

10. Uma investigação decisiva pelo pensamento emocional do texto. E não uma interpretação de um conflito dramático para ilustrar o texto.

Quanto mais claro for o seu objetivo com a abertura, e quanto melhores/mais refinados forem os elementos cênicos que estiver usando, mais clara se tornará a sua música teatral!

Knébel nos dá uma visão clara da diferença entre uma situação e uma abertura, além de tentar definir a forma lúcida de uma abertura. Observe na definição a importância de que *se trata de um golpe ou pancada para o público*, e não para outro personagem no palco. Isto significa que as aberturas pertencem à tradição do teatro imersivo. Eu não sei o que trouxe Knébel usar a palavra “abertura” em vez de “atração”; talvez, tenha sido a censura soviética.

Consideraremos agora como Meyerhold e Eisenstein definiram seu trabalho. Ambos usam a palavra “atração” como a menor unidade na Teoria da Montagem.



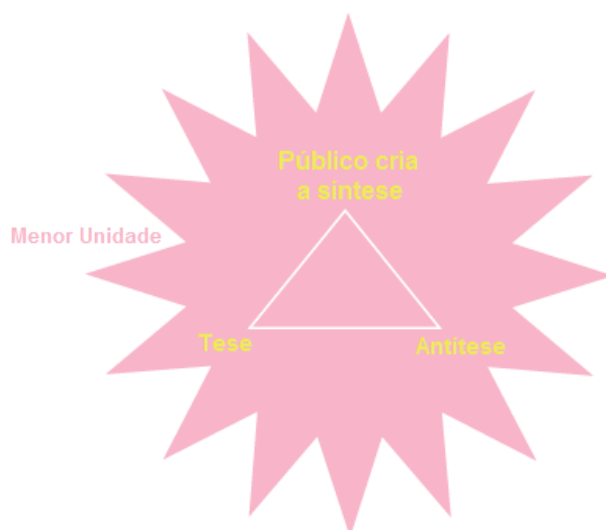
A definição de uma Atração é: Qualquer aspecto agressivo do teatro, ou seja, qualquer elemento dele que submeta o espectador a um impacto sensual ou psicológico.

Novamente, o público é o receptor, e não outro personagem da peça.

A Teoria da Montagem também conclui-se com o seguinte:

Cada atração é:

1. Discreta/condensada e completa.
2. Seleccionada e apresentada para causar o efeito mais forte no espectador.
3. É independente de qualquer uma das outras, quer pelo seu significado, quer pela sua presença em palco.
4. Pode ser evocada apenas no resumo alógico do ‘todo/o conceito’.



No cerne da Teoria da Montagem está a crença fundamental de que a dialética é o principal ingrediente dramático; que dentro de cada atração são apresentados certos elementos de tese e antítese, para que o público crie a síntese.

Isso significa que qualquer trabalho realizado com atrações visa afetar o público, e não outro personagem no palco. Todo o método, portanto, inclui o público em uma experiência teatral imersiva. A maneira como essa imersão é desenvolvida depende da produção teatral.

É aqui que os dois métodos diferem fundamentalmente. O objetivo da Análise-Ação no Pequeno Círculo, cada situação por si, é criar um momento de conflito entre os personagens no palco. A Teoria da Montagem das Atrações, por outro lado, busca construir o efeito mais dialético, justaposicional e imersivo possível com o público.

16 Um pouco sobre como isso afeta o Teatro Pós-Dramático³⁴

Hans-Thies Lehmann, professor e teórico alemão e autor do livro seminal *O Teatro Pós-Dramático* (2011), situa o surgimento do Pós-dramático³⁵ na década de 1970 com o crescimento da mídia de massa e das tecnologias de comunicação. De acordo com Lehmann, isto resultou numa mudança de percepção, bem como numa mudança de comunicação social, que é profundamente moldada pela acessibilidade geral às tecnologias de informação. O teatro pós-dramático, então, que consiste num *novo tipo multiforme de discurso teatral* (Lehmann e Jurs-Munby, 2006), é a resposta do teatro a estes modos mutáveis de comunicação e percepção.

O pós-modernismo em geral se reflete numa forma teatral onde as unidades vinculantes do enredo (ou *diegese*), da psicologia, do logocentrismo (ou da associação entre sujeito e discurso), do autor, da totalidade e coerência do texto e do ilusionismo, dão lugar a estética pós-dramática do fragmento. A principal característica desta mudança **é a substituição da mimese ou imitação da ação humana pela produção da presença, através da encenação do real**. Portanto, o teatro pós-dramático não é dramático, ou seja, não oferece uma representação fechada e mimética do mundo. Ele não representa; em vez disso, ele se relaciona.

34. Nota da Tradução: No original, este seria o subitem 5.

35. Nota da Tradução: O teatro pós-dramático é um conceito formulado pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann para designar um conjunto de práticas cênicas que se consolidaram a partir das décadas de 1970 e 1980, nas quais o texto dramático deixa de ocupar a posição organizadora da encenação. Em seu lugar, a cena passa a privilegiar a presença do performer, a materialidade do corpo, da imagem, do espaço, do som e das tecnologias, bem como estruturas fragmentárias e não narrativas. O surgimento dessas práticas está relacionado a transformações culturais e políticas da segunda metade do século XX, incluindo a crise das grandes narrativas modernas, a expansão dos meios de comunicação de massa, a globalização e as mudanças nas formas de produção artística e de subjetivação. O pós-dramático não constitui um movimento estético homogêneo, mas uma categoria analítica destinada a compreender a diversidade das experimentações cênicas contemporâneas.

É minha plena convicção que, ao criar ou trabalhar com teatro *devised* ou pós-dramático, nós ainda estamos utilizando elementos fundamentais da teoria da Montagem de Atração.

17 Apenas uma última coisa para finalizar³⁶

A *Gaivota*, de Anton Tchekhov, nos mostra como os/as artistas de teatro lutam apaixonadamente entre si sobre qual tipo de teatro é o verdadeiro teatro. Minha esperança é que os/as produtores/as de teatro contemporâneos possam ter uma mente mais aberta em relação aos diferentes tipos de artes cênicas; mais tolerantes, abraçando a diferença; aumentando a tolerância e a compreensão e, o mais importante, proporcionando ao nosso público uma experiência teatral magnífica.

Boa sorte e lembrem-se, divirtam-se! Tentativa e erro é o nome do jogo!

Referências da Tradução

BALEVIČIŪTĒ, Ramune; LAVASTE, Saana; SUŠA, Anja; PORLEIFSDÓTTIR, Una (eds.). **Looking for direction** – rethinking theatre directing practices and pedagogies in the 21st Century. Helsinki, Universidade de Artes de Helsinki, 2022. p. 54-92.

BOROVSKY, Victor; LEACH, Robert. **A history of Russian theatre**. Cambridge University Press, Londres, 2006.

KNÉBEL, Maria. **Análise-Ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Organização: Anatoli Vassiliev. Tradução: Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

LIMA, Daniela de Castro; ALBRICKER, Vinícius Assunção. Análise do Esquema do Sistema de Stanislávski. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1-28, set. 2023. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23067/16046>. Acesso em: 20 jun. 2026.

36. Nota da Tradução: Este seria o subitem de número 6 no original.

MEYERHOLD, Vsévolod. **O Teatro de Meyerhold**. Tradução, Apresentação e Organização de: Aldomar Conrado. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1969.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHAKESPEARE, William. **The Tragedy of Romeo and Juliet**. Edição de: Bárbara A. Mowat e Paul Werstine. Folger Shakespeare Library, Londres: Simon & Schuster, 2011.

Referências do Original

ARTAUD, A.; CORTI, V. **The Theatre and its Double**. Alma Books Ltd, p.69. 2013.

BRAUN, E. **Meyerhold on Theatre: Revised Edition**. Londres: Methuen Drama, p.17. 1998.

CAMPBELL, P. Postdramatic Greek Tragedy. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**. N 25, p.55. 2010.

EISENSTEIN, S.; GEROULD, D. Montage of Attractions: For “Enough Stupidity in Every Wiseman.” **The Drama Review**, N 18, p.77-85. 1974.

EISENSTEIN, S.; TAYLOR, R. **Sergei Eisenstein selected works**. Londres: I.B. Tauris, 2010.

EISENSTEIN, S.; TAYLOR, R. **The Eisenstein Reader**. 1st ed. Londres: Bloomsbury Publishing, 1998.

GORDON, R. **The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective**. Michigan: The University of Michigan Press, p.15, 2006.

HEDDON, D.; MILLING, J. **Devising Performance: A Critical History** (Theatre and Performance Practices). Palgrave Macmillan, p.3. 2006.

LAW, A.; GORDON, M. **Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics**. McFarland & Company, pp.1-74. 2012.

LEHMANN, H.; JÜRS-MUNBY, K. **Postdramatic Theatre**. Oxon: Routledge, p.22, 2006.

LISTENGARTEN, J. **Russian Tragiforce:** Its Cultural and Political Roots. Londres: Associated University Presses, p.115, 2000.

RUSSELL, S. **The Revolution Continues:** A New Actor in an Old Place. Florida: Ph.D. Florida State University, p.35, 2008.

SHEVTSOVA, M. **Theatre and Cultural Interaction.** 2nd ed. Leichardt: Sydney Association, p.139, 2006.

STEGEMANN, B. **Lob des Realismus.** Theater der Zeit, p.110, 2015.

SQUIERS, A. **The Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht.** Michigan: Ph.D. Western Michigan University, p.84, 2012.

THOMAS, J. **A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis:** Including the Formative Essay on Active Analysis by Maria Knebel. 1st ed. Londres: Bloomsbury Publishing, 2016.

Submetido em: 14/04/2024

Aceito em: 30/06/2026