

nas manhãs, tardes e noites de 18 de maio de 2011 a 29 de setembro de 2012.

Shapiro ganhou importantes prêmios por suas encenações de peças, óperas e filmes, mas talvez o Prêmio Internacional Stanislávski seja o mais significativo deles: um reconhecimento incontestável de seus méritos pelo desenvolvimento e pela divulgação da teoria e da prática criativa do Sistema Stanislávski. No início dos anos 1960, Shapiro participou do laboratório de Maria Knébel (1898-1985), discípula direta de Stanislávski, que transmitiu a seus pupilos o método da análise ativa elaborado pelo mestre nos últimos anos de vida e que, desde então, se tornou um dos pilares da encenação contemporânea.

Luah Guimarães

Shapiro, para mim a sua gramática na montagem de um espetáculo é completamente tecida em cima do contato. O contato entre os atores. O contato entre os personagens. A partir do contato se esclarecem os temas da cena, os acontecimentos. Gosto de pensar que você constrói uma tessitura invisível aos olhos do público. Uma espécie de trilho. Cada ator, e também cada personagem, tem o seu trilho, o seu caminho, o seu percurso dentro do espetáculo. Gostaria de saber como você vê a possibilidade do jazz, na relação de contato entre os atores, e esse jazz, essa variação, na relação das parcerias e dos trilhos a serem seguidos.

O contato entre os atores abre a possibilidade de pesquisa de maneiras inesperadas, propiciando um sentimento próprio, livre e improvisado. Por isso amamos tanto o jazz. Mas a improvisação precisa ser, como dizem os músicos, no limite da partitura. Nos ensaios, eu sempre tento conseguir um contato e, paralelamente, estabelecer os limites entre os

104

folhetim 30
EMFOCO:
Adolf Shapiro

quais acontece a improvisação. Isso pode ser comparado a um rio que está fluindo com margens determinadas. A água, em função da estação, da hora do dia, das chuvas e de outros fatores, corre de modo diferente – fazendo manha e do seu jeito. Por isso o movimento dela impressiona; mas quando ela sai das margens acontece uma tragédia! Inundação! Tudo é alagado! Sim, se podemos imaginar de cima a paisagem do espetáculo, precisamos ver vários rios, estreitos, largos, rápidos, lentos, um entrando no outro. Todos eles se dirigem para o lago ou para o mar, para um reservatório, enfim, que vai se enchendo.

No Brasil, a partir da atividade de Eugênio Kusnet nos anos 1960 e 1970, entraram no vocabulário dos atores que tiveram contato com ele ou com seus discípulos os termos vontade e contravontade, que evocam, imediatamente, uma ação criada a partir de uma contradição. Um exemplo bem simples é: “eu quero... mas não posso...” No caso da minha personagem, Arina, isso funcionou muito, gerou movimento interno para minha construção. No pensamento de Stanislávski qual a origem dos termos vontade e contravontade? No seu trabalho, como você cria a contradição?

Os termos de que você está falando significam ação e contra-ação. Isso não é contraste, mas união dialética. Cada ação se relaciona com várias complicações para a sua realização. Vejam, até para levantar o braço eu preciso superar a resistência do ar. A contra-ação pode ser simples, relacionada às complicações físicas, mas muitas vezes o início dela se encontra na esfera psicológica e é isso que dá ao diretor e ao ator um maior interesse. São coisas interligadas. Qualquer médico pode dar mil exemplos de que, quando nossa ação interior paralisa nossa vontade, ela não permite

105

folhetim 30
6 perguntas da
mundana companhia

realizarmos outra ação. Aquilo que está impedindo a gente de chegar ao objetivo pode estar fora da gente (uma situação explicável e simples), mas é bem mais complicado e insolúvel quando a contra-ação está dentro de nós. Por isso o pior e mais complicado conflito na vida e na dramaturgia é a luta da pessoa consigo mesma. Na análise da peça e do papel, é exatamente essa luta que é o objeto de meu maior e exclusivo interesse.

Sofia Botelho

Nesse processo, vivemos dois momentos bastante definidos: os estudos e a montagem da peça, divididos pelas suas viagens. A transição dos estudos para a montagem se deu de forma bastante abrupta, creio eu, devido ao curto tempo de ensaios. Para mim ficou a seguinte questão: de que maneira o ator pode utilizar, na montagem da peça, aquilo que descobriu nos seus estudos? Num processo com uma duração maior, como se dá essa transição dos estudos para a cena?

Sim, acho que você está certa. Muitas vezes eu, da mesma forma que um jogador de xadrez na primeira parte da partida, gastei muito tempo para pensar nas minhas jogadas, mas sempre de olho no relógio. Não sei como é para você, mas, para mim, o processo de estudo da peça não tem fim. Entretanto, eu sempre estou mudando, modificando, precisando algumas coisas e, quando tenho a possibilidade, faço isso até no ensaio geral do espetáculo. No Teatro Arte de Moscou já faz 10 anos que a peça *O jardim das cerejeiras* está em cartaz, e eu continuo ensaiando antes de cada apresentação. Acho que é por isso que ela está em cartaz há tanto tempo. Quando tudo fica claro, precisamos parar com o espetáculo.

106

folhetim 30
EM FOCO:
Adolf Shapiro

Lúcia Romano

Como o ator pode ter consciência da qualidade do contato que estabelece com o parceiro em cena, no processo de ensaios e durante uma apresentação?

Essa pergunta está sempre afligindo os atores. O sentimento do ator no palco muitas vezes não corresponde ao acontecimento. Ele está se sentindo maravilhosamente bem, mas dizem que ele interpretou muito mal e o contrário também é verdadeiro. Além disso, esse contato não é permanente. Hoje pode existir, amanhã não. Ou numa mesma noite acontece e depois desaparece. Ator feliz é aquele que tem uma pessoa na qual ele confia e que pode corrigir a sua interpretação, mas, em geral, se o ator está sentindo que não tem um contato verdadeiro com o parceiro, ele não deve ficar ansioso, deve se esquecer de si mesmo e se concentrar totalmente no parceiro. Precisa começar o contato nas ações simples. Sempre voltando para a pequena verdade na conversa, o ator está trilhando o caminho para a grande verdade. Acho que eu já contei nos ensaios sobre a dica de Stanislávski, que me impressionou por sua precisão e simplicidade: “Saindo do palco, se você lembra o que seu parceiro fez (os olhos dele, as entonações, as reações, os movimentos), você interpretou bem, mas se você se lembra apenas do que você fez no palco, então sua interpretação foi ruim”.

Beatriz Morelli

O que o motivou a montar a obra *Pais e filhos* duas vezes, em diferentes países, com diferentes artistas, a partir de uma mesma adaptação? Quais as descobertas significativas dessa montagem com a *mundana companhia*, no Brasil?

107

folhetim 30
6 perguntas da
mundana companhia

O desejo é compartilhar com os atores brasileiros aquilo que para mim significa muito e é importante no mundo e na arte. Mais uma vez verifico que as pessoas que estão trabalhando com teatro têm muitos problemas em comum e que isso aparece à primeira vista. As perguntas de vocês são a confirmação disso.

Luís Mármora

A experiência pedagógica vivida com você, Shapiro, tem, pra mim, um valor inestimável. O sistema de Stanislávski oferece um tipo de abordagem das relações e das camadas emocionais das personagens absolutamente instigante e novo no meu processo de formação. No entanto, a encenação de *Pais e filhos* não corresponde, a meu ver, a essa rica experiência pedagógica. Para você, se eles existem, quais são os limites entre a pedagogia do sistema e as necessidades de uma encenação contemporânea nascida do choque entre culturas e gerações, entre Brasil e Rússia, entre o século XIX e o século XXI?

Já faz muitos anos que estou procurando a resposta para essa pergunta. Quero achar. E tenho medo de achar. Porque aí vou perder o interesse de viver e fazer teatro.

folhetim 30

EM FOCO:
Adolf Shapiro



Adolf Shapiro em sua primeira visita ao Sesc Pompeia. Foto de Cacá Bernardes, 2011.