



**FACULDADE CAL DE ARTES CÊNICAS**

Luísa de Almeida Rocha Alves

**Sanford Meisner: O Exercício da Repetição e seus desdobramentos na  
formação técnica do ator**

Rio de Janeiro

2016

LUÍSA ALMEIDA

**SANFORD MEISNER: O EXERCÍCIO DA REPETIÇÃO E SEUS  
DESDOBRAMENTOS NA FORMAÇÃO TÉCNICA DO ATOR**

Trabalho de Conclusão de  
Curso apresentado à  
Faculdade CAL de Artes  
Cênicas, como parte das  
exigências para a obtenção  
do título de Bacharel em  
Teatro.

Orientador: Carolina Pucu

Rio de Janeiro  
2016

## **AGRADECIMENTOS**

À Deus pela oportunidade da vida, pelas realizações que me proporciona, pela proteção, força e energia, intuindo-me na superação de obstáculos.

Aos meus pais, por todo apoio, amor e carinho.

Ao meu querido irmão Francisco, pela amizade, e pelas palavras carinhosas de apoio e incentivo.

À minha orientadora Carol Pucu, pela disponibilidade, pela dedicação e paciência com que sempre me atendia e pela segurança ao me conduzir as orientações.

Ao Hamilton de Oliveira, que tanto me ajudou me orientando sobre o tema, me emprestando seus livros, e se mostrando sempre solícito a me ajudar na construção desse projeto, por me deixar assistir e filmar suas aulas e por conceder seu tempo para a entrevista.

À minha querida amiga Laura Mollica, pela grande ajuda na edição dos vídeos anexados.

À todos os professores e funcionários do Instituto Cal de Arte e Cultura.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>4</b>
<b>2. MEISNER NO GROUP THEATRE</b>	<b>10</b>
<b>3. O EXERCÍCIO DA REPETIÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>4. A REALIDADE DO FAZER (THE REALITY OF DOING)</b>	<b>24</b>
<b>5. ATIVIDADE PRIVATIVA</b>	<b>27</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>31</b>
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>34</b>

## 1. Introdução

Durante muitos anos no Brasil e no mundo a profissão de ator e o trabalho de construção do personagem eram oriundos da intuição, e o que se via era um teatro montado através da forma, com personagens caricatos e muitas vezes sem aproximação alguma com o ser humano e suas reais questões existenciais.

Essa concepção de atuação teve como ponto de mudança o período em que sofreu influência do Sistema Stanislavsky, criado por Constantin Stanislavsky, um diretor russo que visava, em resumo, um sistema de construção do personagem cujo objetivo era conectar o ator com emoções verdadeiras e abandonar o esteriótipo, e a declamação do texto.

Ele desenvolveu um método que visava treinar o ator a ser mais verdadeiro no palco. Dentro desse método se encontra a memória emotiva, que consiste em o ator usar uma situação real de sua vida para trazer emoção a um personagem, o objetivo de cena, que se resume no conhecimento que o ator tem sobre as necessidades de seu personagem, o objetivo dele na peça e o que ele almeja conseguir.

Após Stanislavski tivemos muitos atores e diretores que tomaram como base o que foi criado ou descoberto por ele, para desenvolver seus próprios métodos.

Nos Estados Unidos, na década de trinta, esse movimento representou uma grande mudança na concepção que se tinha, de como o trabalho do ator deveria ser aplicado, tanto na prática, como em seu treinamento. Mais tarde essas técnicas se desenvolveram e uma base sólida de treinamento foi criada.

A princípio os atores trabalharam em cima do Sistema criado por Stanislavsky, mas eventualmente ocorreu o que podemos chamar de um ajuste ou uma evolução do Sistema, que continua a ser desenvolvido até os dias de hoje.

Novas técnicas foram criadas à partir do entendimento original do Sistema Stanislavsky, inclusive o Exercício da Repetição que será o tema principal a ser

abordado neste trabalho. O Exercício não poderia ter sido criado por Sanford Meisner sem o entendimento original que Stanislavsky passou sobre a atuação.

Nos Estados Unidos, no ano de 1923, esse ensinamento de Stanislavsky chegou a Nova York através de seus ex-alunos: Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya, os fundadores do American Laboratory Theatre, que tiveram aprendizes como, Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler, Cheryl Crawford, entre outros. Esse foi o início da evolução dos ensinamentos do Sistema Stanislavsky.

Oito anos depois, em 1931, os ex-integrantes do American Laboratory Theatre, Cheryl Crawford, Lee Strasberg e Harold Clurman, criaram o Group Theatre que foi o maior e o mais influente grupo de teatro nos Estados Unidos até hoje.

Esse trabalho visa abordar justamente esse ator que começou a surgir na década de trinta, e que hoje em dia trabalha embasado em uma técnica específica e clara. “Esse trabalho tem uma crença, um artigo de fé, se assim posso dizer. Eu acredito, que na melhor das hipóteses, atuar se torna uma arte criativa, e essa real excelência só pode ser atingida na prática, com total domínio da técnica.” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.27, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Dentro desse treinamento existem diversas vertentes técnicas que começaram a se desenvolver com o surgimento do Group Theatre. Esse estudo nos Estados Unidos se intensificou na década de trinta, e mais tarde com a dissolução do grupo surgiram vertentes técnicas lideradas pelos seus antigos integrantes, como por exemplo, Stella Adler, Lee Strasberg, Harold Clurman, Stanford Meisner, Robert Bobby Lewis, entre outros. A pesquisa em apreço será desenvolvida com base no método de atuação criado por Sanford Meisner.

Nesse tema pretendo começar abordando o momento histórico referente a atuação na década de trinta nos Estados Unidos, dando enfoque ao Meisner no Group Theatre, e no papel que o Sistema Stanislavsky desempenhou. Dentro desse tópico serão identificados quem foram os pioneiros desse grupo e quais

---

<sup>1</sup> “This work has a creed, an article of Faith, if you will. I believe that, in the best of hands, acting becomes a creative art, and that true excellence in its practice can only be attained by total mastery of technical craft” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.27).

eram suas percepções iniciais sobre esse método, que mais tarde iria se solidificar quase que individualmente, já que cada um eventualmente seguiu sua própria trajetória, e sendo assim de que forma o Sistema original de Stanislavsky deixou de ser a ferramenta mais importante no trabalho técnico do ator.

Os ensinamentos de Stanislavsky não funcionam para atores contemporâneos. A realidade vivida pelos atores do século vinte e um, é completamente diferente da realidade dos atores russos do século dezenove. No mundo de Stanislavsky, se os atores quisessem ensaiar um peça por três anos, eles podiam. Atores modernos, entretanto, necessitam ajustar seus trabalhos constantemente para atingir as demandas de diversas mídias, e eles precisam fazer isso trabalhando com horas restritas de ensaio. (ESPER; DIMARCO, 2008, p.8, tradução nossa).<sup>2</sup>

Uma vez que esteja claro como foi o desdobramento histórico, pretendo abordar quem foi Stanford Meisner, qual o papel dele no universo da atuação, a razão pela qual ele criou o método de treinamento do ator e quais foram suas influências e razões.

Meisner foi responsável por criar um dos exercícios considerados hoje em dia, principalmente na América do Norte onde se originou, essencial para o treinamento do ator, o Exercício da Repetição. É um treinamento que descondiciona o ator dos dois principais problemas percebidos por ele, que os atores em geral trabalhavam muito pela racionalidade, estavam sempre muito “self conscious” (quando o ator está completamente ciente dele mesmo e da platéia, se sente fora do momento presente e desajeitado), e não se escutavam verdadeiramente ao atuar. Partindo disso, ele desenvolveu um exercício que treina a escuta do ator, a percepção do comportamento alheio, e a reação imediata aos próprios impulsos internos (causados por essa percepção), objetivando a autenticidade do ator.

Os ensinamentos do Meisner iam além do exercício da repetição, ele defendia uma atuação em que se vive verdadeiramente sob circunstâncias

---

<sup>2</sup> “Teaching Stanislavsky doesn’t work for contemporary actors. The realities faced by twentyfirst-century actors are completely different than those faced by Russian actors of the nineteenth century. In Stanislavsky’s world, if actors wanted to rehearse a play for three years, they could. Modern actors, however, must constantly adjust their work to meet the demands of various media, and they must do so while laboring under the restraints of incredibly condensed rehearsal times.” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.8).

imaginárias, onde é preciso condicionar a própria imaginação para acreditar que se vive aquela situação no palco ou diante de uma câmera verdadeiramente, deixando de lado a representação. Essa é o fundamento da sua técnica “The reality of doing” que significa “A verdade do fazer”.

Após dissertar sobre seu método de ensino, de treinamento, e seus desdobramentos, será apresentada uma pesquisa prática, desenvolvida através do acompanhamento as aulas do professor Hamilton de Oliveira, que ocorrem no Rio de Janeiro nos dias de hoje e utilizam o método do Meisner.

Hamilton teve sua base de estudo do método em questão, nos Estados Unidos, com Kathryn Gately, que estudou diretamente com o Meisner no The Gately Poole Acting Studio, e hoje é diretora artística da Universidade de Chicago, e ex-associada de William Esper (Autor do livro “The Actor’s Art and Craft”, bastante citado neste trabalho), Oliveira também estudou com Bobby Lewis, membro fundador do Group Theatre e do Actors Studio, onde Oliveira é um membro vitalício.

Tendo como alicerce suas aulas será apontado e especificado através de um vídeo a aplicação do método de treinamento do Meisner, apontando como pode ser usado para trabalhar em cima de uma cena, por exemplo:

O exercício da repetição pode ser uma ferramenta maravilhosa para o diretor que conhece o trabalho. Um dos erros que nós atores cometemos, e é um erro muito comum, é o que um professor americano chamou de “preshaping”, ou seja, pré-determinado, as pessoas desde o início do ensaio começam a se engessar em uma forma de falar o texto, numa forma de reagir na cena, sendo assim, elas começam a se dirigir, e condensam aquela auto direção em um formato que fica engessado, então elas podem ter 100 apresentações, e todas as 100 apresentações acontecem do mesmo jeito, elas se comportam sempre daquela mesma forma. O exercício da repetição pode ser usado pelo diretor ou pelo professor com os atores ou alunos para quebrar esse engessamento, exemplo: os alunos estão fazendo a cena, no início do trabalho, e ele percebe que os atores estão fazendo a cena daquele mesmo jeito, respondendo da mesma forma, então ele pede: “Faz o Exercício da Repetição”, eles fazem o Exercício da Repetição, e surge uma outra energia, surge uma raiva por exemplo, num momento que aparentemente não têm raiva, ai ele fala “Vai para a cena agora” , e o aluno têm que fazer a cena da forma como ele estava no Exercício da Repetição, se ele ignorar como ele



estava no Exercício, é porque ele está engessado. Então o Exercício ajuda a descobrir formas diferentes de perceber a cena, e isso num processo de ensaio é muito rico, porque quanto mais cedo a pessoa determinar como a cena vai ser, mais sem vida ela vai ficando. (OLIVEIRA, 2016)<sup>3</sup>

Será também especificado, de que maneira o exercício da repetição pode ser usado como um treinamento com objetivo a longo prazo, por meio da prática diária ou constante do profissional. Assim como um músico pratica seu instrumento, o ator pratica a arte de expressar a experiência humana.

Pintores fazem sua arte através de pincéis, telas e matizes. Escultores trabalham em barro, bronze, pedra e gesso. Escritores usam papel e caneta - recentemente eles usam o computador. Músicos têm seus instrumentos. Mas o que um ator usa para criar a sua arte? Alguns diriam que nada, mas não é verdade. Na verdade, o ator têm o instrumento mais complicado de todos - ele mesmo! Suas próprias experiências, sua imaginação, sua sensibilidade. Seu corpo físico e suas observações. Tudo o que compõe a soma total da humanidade de uma pessoa é parte do instrumento do ator. Como Eleonora Duse, uma vez disse: “Tudo o que eu tenho para oferecer como um artista é a revelação de minha alma” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.7, tradução nossa)<sup>4</sup>

Pretendo estabelecer um entendimento sobre a importância dos exercícios criados por Sanford Meisner, também discutir sobre como esses ensinamentos podem modificar a maneira de atuar, de que modo coloca o ator em contato com seus impulsos, para que sua mente racional não o controle no palco, e em decorrência, proporcione ao ator um momento vivo com seu companheiro de cena.

Essa pesquisa tem um caráter relevante para o ator nos dias de hoje, que busca adquirir um treinamento alicerçado em uma técnica. Possui um conteúdo

---

<sup>3</sup> Em entrevista concedida à autora.

<sup>4</sup> Painters make their art from brushes, canvas, and hues. Sculptors work in clay and bronze, stone, and plaster. Writers use pens and paper – lately they use computers. Musicians have their instruments. But what does an actor use to create his art? Some would say nothing, but this isn't true. In fact, the actor has the most complicated instrument of all – himself! His experiences, his imagination, his sensitivity. His physical body and his observations. Everything that makes up the sum total of a person's humanity is part of the actor's instrument. As Eleonora Duse once said 'All that I have to offer as an artist is the revelation of my soul'" (ESPER; DIMARCO, 2008, p.7)

pouco conhecido e de difícil acesso bibliográfico no Brasil, já que não foram produzidas obras relevantes na língua portuguesa, tampouco foram publicadas as obras originais traduzidas para o português. Juntamente, essa técnica beneficia a escuta e autenticidade do profissional ao exercer sua profissão de ator, independente da linguagem (teatro, televisão, cinema)

## 2. Meisner no Group Theatre

Sanford Meisner começou sua carreira de ator trabalhando no The Theatre Guild, em uma peça de Sidney Howard chamada: “They know what they want” (Eles sabem o que querem), após essa participação conseguiu uma bolsa de estudos no Theatre Guild School of Acting, durante esse tempo fez importantes amizades e foi apresentado à pessoas essenciais para o início de sua carreira nesse ramo, Harold Clurman, Lee Strasberg e Cheryl Crawford.

Em 1923, Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya (pupilos de Stanislavsky no Teatro de Arte de Moscou), chegaram aos Estados Unidos e fundaram The American Laboratory Theatre, onde treinaram muitos atores e diretores americanos no Sistema Stanislavsky, e alguns deles uniram-se para formar o Group Theatre, com o intuito de continuar treinando e desenvolvendo o método.

Stanislavsky foi sem dúvidas importante para o Grupo. Primeiro, ele foi professor de Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya, dois atores respeitados do Teatro de Arte de Moscou, que imigraram para Nova York, e em 1924 fundaram o American Laboratory Theatre. Nos seis anos de atividade, essa escola treinou muitos atores e diretores americanos, numa primeira versão do Sistema Stanislavsky. As atrizes Stella Adler, Ruth Nelson e Eunice Stoddard foram estudantes e membros da companhia de repertório do laboratório antes de se juntar ao grupo. Lee Strasberg foi um estudante lá em 1924, e Harold Clurman também estudou na unidade de diretores. (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.8 e 9, tradução nossa)<sup>5</sup>

Foram selecionados vinte e oito atores para formar o Group Theatre. Clurman, Strasberg e Crawford foram os grandes idealizadores do Grupo.

---

<sup>5</sup> “Stanislavsky was doubly important to the Group. First, he was the teacher of Richard Boleslavski and Maria Ouspenskaya, two noted Moscow Art Theatre actors who emigrated to New York and in 1924 founded the American Laboratory Theatre. In the six years of activity, this school trained several hundred American actors and directors in an early version of the Stanislavsky System. Actresses Stella Adler, Ruth Nelson and Eunice Stoddard were students and members of the Lab’s repertory company before join the Group. Lee Strasberg was a student there in 1924, and Harold Clurman also studied in the directors unit”. (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.8 e 9)

Meisner foi um membro fundador, e o desenvolvimento de seu trabalho sofreu grandes influências do Grupo.

Quando um entrevistador perguntou, “Como você foi apresentado ao Sistema Stanislavsky?” A resposta de Meisner foi direta. “No Group Theatre, pela liderança pioneira de Harold Clurman e Lee Strasberg; Através da Stella Adler, que trabalhou com o Stanislavsky, e a quem eu escutava atentamente e com satisfação; e através do ator Michael Chekhov, que me fez perceber que a verdade, no naturalismo, estava longe de ser toda a verdade. Nele eu testemunhei uma forma teatral emocionante, sem perda de conteúdo interno, e eu sabia que também queria isso. E finalmente, através da abordagem objetiva e lúcida de [Ilya] Sudakov e [I.] Rapoport”, teóricos russos cujos escritos sublinharam a importância de fazer verdadeiramente, a fundação do sistema do Meisner, esses escritos traduzidos para o inglês, circularam pelo Grupo no ano de 1930. (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.10, tradução nossa)<sup>6</sup>

O Group Theatre, tinha o objetivo de treinar, desenvolver e aplicar o Sistema Stanislavsky, usando como embasamento o que aprenderam no American Laboratory Theatre, a fim de trazer uma nova visão, e uma nova abordagem para o universo da atuação.

[...]nós esperávamos trazer o ator muito mais perto do conteúdo da peça, para conectar o ator como um indivíduo, com o propósito criativo do autor. Na maioria dos teatros o ator é contratado para fazer um papel: era esperado do ator que ele tornasse o personagem vivo no palco, mas como um indivíduo ele ficava fora da peça ou da visão do autor. Sua arte e a arte do autor foram por pressuposto conectadas apenas tecnicamente. Em nossa opinião, ao menos que o ator de alguma forma compartilhe dos impulsos do autor, o resultado no palco sempre

---

<sup>6</sup> “When an interviewer asked, ‘How were you introduced to Stanislavsky System?’ Meisner’s reply was straightforward. ‘In the Group Theatre, by the pioneer leadership of Harold Clurman and Lee Strasberg; from Stella Adler, who worked with Stanislavsky and to whom I listened attentively and rewardingly; and by the actor Michael Chekhov, who made me realize that truth, as in naturalism, was far from the whole truth. In him I witnessed exciting theatrical form with no loss of inner content, and I knew that I wanted this too. And finally, from the lucid and objective approach of [Ilya] Sudakov and [I.] Rapoport,’ Russian theorists whose writings stressed the importance of the reality of doing, the foundation of Meisner’s system, and were circulated throughout the Group in an English translation in the 1930s.” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.10)

se manterá de alguma forma mecânico. (CLURMAN, 1987, p.23, tradução nossa)<sup>7</sup>

Mais tarde no grupo, começaram a ocorrer algumas opiniões divergentes em relação ao Sistema Stanislavsky. Para Lee Strasberg, “true emotion” (emoção verdadeira), alcançada através da memória emotiva e do desenvolvimento dos sentidos, era o tópico mais importante do Sistema, e todo resto era secundário a isso. Mas em 1934 o grupo teve um novo contato com Stanislavsky através da Stella Adler e do Harold Clurman, que foram ao encontro do diretor em Paris. Na ocasião, apesar de Stanislavsky estar se recuperando de uma doença no coração, Adler recebeu suas orientações por mais de cinco semanas, ela tinha o propósito de se aprofundar em seus ensinamentos, e de esclarecer certos aspectos da técnica, tal como a importância da memória afetiva.

O resultado de seu trabalho, que ela relatou ao Grupo no verão seguinte, era para minimizar a importância que Strasberg havia colocado na “memória afetiva” - que pode ser definida como a tentativa consciente por parte do ator para lembrar as circunstâncias que cercam um campo emocional, que retrate um evento de seu passado real, afim de estimular uma emoção que possa ser usada no palco. Em vez disso, a senhorita Adler disse que Stanislavsky agora pensava que a chave para a emoção verdadeira, deveria ser encontrada na total compreensão das “circunstâncias dadas na peça” - os problemas humanos contidos na própria peça. (MEISNER; LONGWELL, 1987 , p.9, tradução nossa)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “[...]we expected to bring the actor much closer to the content of the play, to link the actor as an individual with the creative purpose of the playwright. In most theatres the actor is hired to do a part: he was expected to make it live on the stage, but as an individual he stood outside the play or the playwright’s vision. His art na the playwright’s were presumed to be connected only technically. In our belief, unless the actor in some way shared the playwright’s impulse, the result on the stage always remained somewhat mechanical.” (CLURMAN, 1987, p.23)

<sup>8</sup> “The result of her work, which she reported to the Group the following summer, was to deemphasize the importance Strasberg had placed on “affective memory” - which might be defined as the conscious attempt on the part of the actor to remember the circumstances surrounding an emotion-filled event from his real past in order to stimulate an emotion which he could use on stage. Rather, Miss Adler said, Stanislavsky now thought that the key to true emotion was to be found in a full understanding of the “given circumstances” - the human problems-contained in the play itself.” (MEISNER; LONGWELL, 1987 , p.9)

Na época Meisner concordou com Adler, e posteriormente a memória afetiva não passou a desempenhar papel algum no sistema que Meisner evoluiu. Ele explica através de um exemplo pessoal, o porque da sua opinião:

Quando eu tinha treze anos - desculpem usar esses exemplos pessoais - Eu fui introduzido na assembléia regular de segunda-feira na escola pública. Eu era uma criança muito nervosa. Eu conversei até enquanto eles tocavam o hino nacional dos Estados Unidos. Finalmente o diretor, Julius Bloom, me chamou para fora da platéia e disse, "Vá para o meu escritório e espere por mim," foi o que eu fiz. Bem, eu tive que trazer a minha mãe. Eu tive que trazer meu pai. Minha punição era que eu tinha que sentar no canto da última fila e ninguém podia falar comigo. Isso aconteceu durante a Primeira Guerra Mundial, e já que eu era antipatriótico, eu deveria ser um simpatizante alemão. E isso continuou, e não é divertido ser condenado ao ostracismo dessa forma. Então, eles tiveram um grande concurso: escrever uma redação sobre, porque deveríamos todos comprar Liberty Bonds. Eu ganhei o primeiro lugar. O que eles poderiam fazer comigo? Aqui eu não sou patriótico e eu escrevo a redação premiada! Então eu fui restabelecido. [...] O que eu estou querendo dizer com tudo isso, é que quando eu relembro toda essa situação, eu acho divertido e estúpido ao mesmo tempo, mas não é isso que eu deveria estar sentindo quando alguém diz, "Se lembra como você ficou histérico, quando te expulsaram da escola?" Com o tempo o significado do passado muda. Essa é uma das razões para eu não gostar da "memória afetiva", e uma das razões pelas quais Stanislavsky desistiu dela. (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.82, tradução nossa)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> "When I was thirteen - excuse my using these personal examples - I was talked through the regular Monday morning assembly in public school. I was a very nervous kid. I even talked while they were playing "The Star-Spangled Banner." Finally the principal, Julius Bloom, called me out from the audience and said, 'Go to my office and wait for me,' which I did. Well, I had to bring my mother. I had to bring my father. My punishment was that I had to sit in the corner in the last row and nobody was allowed to talk to me. This was during the First World War and, since I was unpatriotic, I must be a German sympathizer. That went on and on, and it's not fun to be ostracized that way. Then they had a big contest: write an essay on why we should all buy Liberty Bonds. I won first prize. What could they do with me? Here I'm not patriotic and I write the prize-winning composition! So I was reinstated.[...] The point I'm making is that when I look back on that experience, I think it's both amusing and stupid, but that's not what I'm supposed to be feeling when somebody says, 'Remember how hysterical you were when they threw you out of school?' Over time the meaning of the past changes. That's one of the reasons I don't like 'emotional memory' and that's one of the reasons Stanislavsky gave it up." (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.82)

Contudo, antes da dissolução do Group Theatre, devido a problemas financeiros e divergência de idéias, o grupo desempenhou um papel de imensa importância na história do teatro norte-americano, e seu impacto continua a ser sentido, já que muito de seus membros se tornaram renomados professores e diretores.

No Group Theatre, os membros que exerceram maior influência na história da interpretação americana foram: Cheryl Crawford, Lee Strasberg, Harold Clurman, Robert Bobby Lewis, Sanford Meisner, Stella Adler e Eliza Kasan, eles formam os pilares da interpretação americana nos dias de hoje. Inclusive os antigos membros, Cheryl Crawford, Bobby Lewis e Eliza Kasan, sete anos após a dissolução do Group Theatre em 1947, criaram o famoso Actor Studio, e em 1952 Lee Strasberg foi convidado para ser o diretor artístico, onde permaneceu no cargo até 1982.

### 3. O Exercício da Repetição

Meisner percebeu que o ator no palco se torna demasiadamente racional, desenvolvendo uma grande tendência à se sentir desconectado de si mesmo e de seu parceiro de cena, isso o leva a não escutar verdadeiramente o que esta sendo dito, já que o texto é memorizado e ele conhece sua “deixa”.

Eu decidi que queria um exercício para atores, onde o intelecto não estivesse presente. Eu queria eliminar todo o trabalho da cabeça, tirar toda a manipulação mental e chegar no lugar onde vêm os impulsos. E eu comecei com a premissa de que, se eu repetir o que eu escuto você dizer, minha cabeça não esta funcionando, eu estou escutando, e há uma eliminação total do cérebro. (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.36, tradução nossa)<sup>10</sup>

O Exercício é concreto, o ator não deve usar a mente racional, apenas repetir, e a mudança da repetição deve vir do instinto, um impulso que vem de dentro. Os impulsos, que Meisner também chamava de instinto, muda o diálogo do Exercício e a repetição continua, até outro impulso surgir. Se os atores simplesmente repetirem, não estarão prestando atenção neles mesmos, sua atenção estará fora, se estiverem realmente fazendo o Exercício, não tem tempo de se auto observar.

Kenny, um aluno de Bill Esper, perguntou:

Kenny levanta a mão. “Então você muda a repetição quando

---

<sup>10</sup> “I decided I wanted an exercise for actors where there is no intellectuality. I wanted to eliminate all that ‘head’ work, to take away all the mental manipulation and get to where the impulses come from. And I began with the premise that if I repeat what I hear you saying, my head is not working. I’m listening, and there is an absolute elimination of the brain.” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.36)



“você acha que esta na hora de mudar de assunto?” Bill balança a cabeça. “Não. Pensar na mudança da repetição é errado. É inorgânico e calculado, como tentar manipular uma conversa. Nós não buscamos desenvolver nossas mentes com a repetição; ao invés, nós buscamos desenvolver nossos instintos. Tudo que acontece na Repetição deve ser consequência de impulsos. Emoções. Você deve responder ao que você escuta do seu parceiro sem análise. Toda vez que você envolver a sua mente durante a repetição, você vai mascarar seus verdadeiros impulsos e atirar-se fora do exercício” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.39, tradução nossa)<sup>11</sup>

Ao repetir, o ator deve colocar toda a sua atenção no comportamento do parceiro, e deixar que esse comportamento afete o seu próprio comportamento de alguma forma, então eles afetarão e serão afetados pelo comportamento um do outro, e a partir daí algo espontâneo surge como um instinto e muda a repetição.

A tendência nos dias de hoje é apenas seguir os impulsos, quando os mesmos, são aceitos pela sociedade, esse controle é o oposto da espontaneidade, o exercício busca justamente liberar um comportamento genuinamente instintivo (que é continuamente reprimido), mesmo que esse instinto não seja educado. “Meisner dizia que não se pode ser um ator e um cavalheiro ao mesmo tempo” (OLIVEIRA, 2015)

O que é requerido de nós atores? É requerido que nós sejamos expressivos. Expressividade, espontaneidade, é o que é requerido da gente no palco, mas nós somos condicionados na vida, todos nós, atores ou não atores, para não sermos autênticos, para não sermos espontâneos, para não sermos expressivos. Então o ser humano está profundamente condicionado a não ter reações espontâneas que sejam contrárias ao o que lhes foi ensinado pela sociedade. O exercício da repetição te descondiciona. Se a pessoa for treinada por ele de verdade, ela fica descondicional, é como uma lavagem cerebral para o bem, deixa a pessoa em uma autenticidade tremenda, ao ponto de deixa-la antissocial, e na

---

<sup>11</sup> “Kenny raises his hand. ‘So you shift the Repetition when you think it’s time to move on to something else.’ Bill shakes his head. ‘No. Thinking your way into a shift is wrong. It is inorganic and calculated, like trying to manipulate a conversation. We don’t seek to develop our minds with Repetition; rather we seek to develop our instincts. Everything that happens in Repetition should be driven by impulses. Emotions. You must respond to what you hear from your partner without analysis. Any time you engage your mind during Repetition, you’ll mask your true impulses and throw yourself off the exercise” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.39)

verdade isso é um termômetro para o exercício da repetição, enquanto a pessoa que estiver treinando ele, não estiver brigando com pai, mãe, colegas, escola, chefe, etc, o Exercício não está funcionando nela, por que quando ele funciona na pessoa, ele descondiciona a pessoa, e ela não têm controle sobre esse descondicionamento, ela fica espontânea e autêntica, independente da própria vontade, se torna automático. Calma, a pessoa não fica louca ou descontrolada, isso é apenas um primeiro passo, eventualmente a pessoa vai se acostumando com isso, vai se adaptando, e então ela pode fazer escolhas, mas não é uma repressão interna automática, é uma escolha consciente que ela faz de não responder, mas o impulso surge, ela têm consciência do impulso, se ela quiser expressar esse impulso ela pode expressar, ou seja, se ela estiver no palco ela segue o impulso. (OLIVEIRA, 2016)

Meisner em seu livro ilustra uma situação semelhante, usando como exemplo um de seus alunos que estava reprimindo seus impulsos por tentar usar a mente racional, e por deixar valores adquiridos pela sociedade interferirem no exercício, tal como tentar ser educado e cordial o tempo inteiro, isso atrapalha o exercício pois camufla os verdadeiros impulsos e anula a autenticidade:

Escuta, Philip, você têm uma idéia tola de que atuar é uma imitação da vida, você tenta ser lógico, como na vida. Você tenta ser educado, como na vida. Gostaria de dizer, como o mais velho professor vivo “Foda-se educação.” Meisner fala com paixão. “Você precisa fazer uma coisa, que é pegar a repetição de acordo com o que seu parceiro faz e fala. E se ele te mostrar a língua, não é educado. Isso não é maduro. Não é a forma como pessoas da sua idade agem. Mas você precisa fazer.” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.33, tradução nossa).<sup>12</sup>

O exercício funciona como um jogo de Ping-Pong, estabelece uma conexão entre os dois atores. Primordialmente, se escolhe uma afirmação concreta, algo que seja verdadeiro e incontestável, como a cor da camisa que o ator está vestindo. Quando um ator afirma para o outro, por exemplo: “Sua camisa é branca”, ninguém vai questionar a veracidade dessa afirmação, então, os atores param de dar ouvidos apenas as palavras e passam a realmente

---

<sup>12</sup> “Listen, Philip, you have some kind of cockeyed idea that acting is an imitation of life, you try to be logical, as in life. You try to be polite as in life. May I say, as the world’s oldest living teacher ‘Fuck polite!’ Meisner says passionately. ‘You have one thing to do, and that is to pick up the repetition from your partner. And if he sticks his tongue out, that’s not polite. That’s not grownup. It’s not the way people your age act. But you’ve got to do it!’” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.33).

perceber o ser humano por trás, e a forma como ele está dizendo aquilo, seu tom, seu comportamento, e em consequência se deixa afetar por aquele comportamento e a partir dessa percepção e da repetição surgem os impulsos.

Kenny balança a cabeça. “Eu acho que não ficou claro para mim o que é um impulso,” ele diz. “Claro que você compreende” diz Bill. “Você teve impulsos durante toda sua vida. Por exemplo: Quando você se senta em algo pontudo, o que acontece?” “Ah” diz Amber. “Exatamente,” diz Bill. “Seu impulso é de gritar e levantar imediatamente. Você precisa parar e pensar? De modo algum. É uma reação instintiva. É natural. Um impulso não pode ser pensado. Se você segue o seu impulso de levantar, estará tudo bem. Se você não segue esse impulso, ficará sentado sentindo dor, até se levantar”. (ESPER; DIMARCO, 2008, p.39, tradução nossa)<sup>13</sup>

O ator que incorpora o treinamento Meisner, permite que seu sentimento interno seja imperativo a tudo, como resultado o texto se torna um canal de expressão dessa vida interior, as reações do ator ao atuar deixam de ser condicionadas ao texto. O exercício da repetição permite a descoberta dessa vida interior e igualmente a responder e a reagir de acordo com o sentimento, e proporciona o ator a descoberta de sua autenticidade no palco, ou seja, o exercício condiciona o ator a responder automaticamente ao que está sentindo.

O que está acontecendo com você internamente é uma névoa de coisas que nem sempre se têm consciência completa do que é, mas o trabalho do ator é expressar isso de qualquer forma, mesmo que seja através de um gesto ou um som. Essa autenticidade é o que o Exercício da Repetição treina (OLIVEIRA, 2015)

Por analogia esse sentimento interno que resulta na autenticidade do ator, nada mais é do que uma expressão dos seus impulsos, Bill Esper (pupilo de Meisner) descreve a relevância dessa expressão no trabalho do ator:

---

<sup>13</sup> “Kenny shakes his head. ‘I guess I’m not clear on what an impulse is,’ he says. ‘#Sure you are’ says Bill. ‘You’ve had impulses all your life. It’s like this: When you sit down on a nail, what happens?’ ‘Ouch’ says Amber. ‘That’s right,’ says Bill. ‘Your impulse is to cry out and immediately stand up. Do you have to stop and think about it? Not at all. It’s an instinctive reaction. It’s natural. You can’t think an impulse. If you follow the impulse to move, you’re all right. If you don’t, you’ll sit there in pain until you do.’ (ESPER; DIMARCO, 2008, p.39 )

A conexão com seus próprios impulsos é uma das coisas mais importantes que um ator pode desenvolver, porque quem você é verdadeiramente, é revelado pelos seus impulsos espontâneos. Não a pessoa que você gostaria de ser, ou a pessoa que você acha que os outros gostariam que você fosse. Estou falando do seu verdadeiro "EU". Para ser seu verdadeiro "EU", você precisa agir antes de pensar. No momento isso significa: Repetir antes de pensar. Isso pode parecer o oposto das coisas que vocês foram ensinados no passado: Olhe antes de pular. Pense antes de falar. É preciso que haja uma auto censura, antes de dizer a sua tia que ela é muito gorda. Mas eu digo: Fale antes de pensar! Pule antes de olhar! Essa é a única forma de se tornar espontâneo, a única maneira de dar vida a um ser humano. (ESPER; DIMARCO, 2008, p.40, tradução nossa)<sup>14</sup>

A longo prazo o ator que treina seus impulsos através do exercício da repetição, deve levar essa qualidade para a cena:

O treinamento do exercício da repetição, não é para o ator fazer o exercício da repetição bem, isso é só o primeiro passo, isso não adianta muito, "it's not an end itself", ou seja, ele não é um fim e sim um meio. O passo principal é levar esse condicionamento para a cena memorizada, ser espontâneo, ser "improvisacional", sei que essa palavra não existe, mas para fazer sentido: estar improvisando com o texto memorizado, sem mudar o texto do autor, o ator manter-se numa qualidade de improvisação, com a capacidade de responder baseado no comportamento do outro ator. Então o que o Meisner queria? A ênfase do exercício é: eu como ator coloco toda a minha atenção no outro ator, e eu deixo o outro ator me influenciar, porque o outro ator vai estar diferente a cada dia, e como ele vai estar diferente a cada dia, ele vai estar me influenciando de forma diferentes em dias diferentes, e eu deixo ele me influenciar e eu respondo de acordo com aquela influência. (OLIVEIRA, 2016)

---

<sup>14</sup> "A connection with his impulses is one of the most important things an actor can develop, because who you really are is revealed by your spontaneous impulses. Not the 'you' that you'd like to be or the 'you' you think another person wants you to be. I'm talking about your true self. To be your true self, you have to act before you think. Right now that means: Repeat before you think. That may seem contrary to things you've been taught in the past: Look before you leap. Think before you speak. Censor yourself before you tell your aunt she's really fat. But I say: Speak before you think! Leap before you look! This is the only way to be spontaneous, the only way you'll ever come to life as a human being." (ESPER; DIMARCO, 2008, p.40)

Para que fique mais claro, vamos exemplificar o Exercício da repetição com base na obra literária de Meisner. O ensinamento começa aparentemente simples e na medida em que a escuta é apurada a partir da repetição básica, outros elementos e regras são incorporados. Começa com algo concreto que possa ser observado na outra pessoa, como por exemplo:

Ator 1: Sua calça é jeans.

Ator 2: Sua calça é jeans.

Ator 1: Sua calça é jeans.

Ator 2: Sua calça é jeans

Assim que a base de repetição do exercício esteja clara, chega a hora de adicionar um ponto de vista individual para repetição, é preciso mudar o pronome. Com a mesma frase, o exemplo pode ser dado dessa forma:

Ator 1: Sua calça é jeans

Ator 2: **Minha** calça é jeans

Ao adicionar o ponto de vista no exercício, o contato entre dois seres humanos começa a acontecer. Em resumo, uma observação é feita pelo ator A sobre o ator B = “Seu cabelo é longo”, o cabelo longo é do ator B, a repetição se torna mais lógica ao adicionar o ponto de vista, logo o ator B, que tem o cabelo longo repete: “O **meu** cabelo é longo”.

A repetição sempre começa com um ator colocando sua total atenção no outro ator, e encontrando algo concreto que detenha algum tipo de interesse para ele, não importa o quão pequeno seja. Então ele expressa seu interesse através de um comentário ou uma observação.(ESPER; DIMARCO, 2008, p.49, tradução nossa)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> “Repetition always starts by one actor opening his complete attention to the other actor and finding something concrete about them that holds some interest for him, no matter how small. He then expresses this interest in a comment or an observation”(ESPER; DIMARCO, 2008, p.49)

Na medida em que a repetição continua, esse ponto de vista deve ser evidenciado de acordo com o impulso natural do ator, ele pode ter uma reação de ofensa, de riso, de inquietação causada pela repetição contínua, e isso deve ser expressado de alguma forma, além disso, o comportamento do outro ator deve ser percebido, e o ator deve deixar seu próprio comportamento ser afetado pelo outro.

Jon and Cheryl estão trabalhando juntos agora, e Jon começa.  
 “Essa blusa é muito sexy” ele diz.  
 “Essa blusa é muito sexy?” diz Cheryl.  
 “Sim” diz Jon. “Essa blusa é muito sexy”  
 “Sim, essa blusa é muito sexy?”  
 “Sim” diz Jon “Essa blusa é muito sexy”  
 Cheryl suspira “Okay,” ela diz “Essa blusa é muito sexy”  
 “Okay,” diz Jon “Essa blusa é muito sexy”  
 “Okay” diz Cheryl. Ela esta claramente ficando aborrecida. “Essa blusa é muito sexy”  
 Jon olha com bastante atenção para Cheryl “O que você têm?” ele pergunta.  
 “O que tem de errado comigo?” Cheryl pergunta com força.  
 “Sim, o que tem de errado com você?”  
 “O que tem de errado comigo?” Cheryl pergunta com força.  
 “Sim, o que tem de errado com você?”  
 Isso parece agravar ainda mais a reação de Cheryl “Sim, o que tem de errado comigo?”  
 “Você parece estar um pouco ofendida” diz Jon  
 Cheryl praticamente explodindo ““Eu pareço estar um pouco ofendida?” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.57, tradução nossa)<sup>16</sup>

No exemplo acima, podemos observar claramente que Jon, trabalhou o exercício em cima do comportamento percebido em sua parceira, essa é uma outra maneira de mudar o exercício.

Até agora, eu disse a vocês para colocarem sua atenção exclusivamente na repetição. Para escutar com bastante atenção, e não deixar escapar nada que a outra pessoa fala

<sup>16</sup> Jon and Cheryl are working together now, and Jon begins. ‘That’s a very sexy blouse’ he says. ‘That’s a very sexy blouse?’ says Cheryl. ‘Yes’ says Jon. ‘That’s a very sexy blouse’ ‘Yes, that’s a very sexy blouse?’ ‘Yes’ says Jon ‘That’s a very sexy blouse’ Cheryl sighs. ‘Okay,’ she says ‘It’s a very sexy blouse’ ‘Okay,’ says Jon ‘It’s a very sexy blouse’ ‘Okay’ says Cheryl. She’s obviously getting a little steamed. ‘It’s a very sexy blouse’ Jon squints at Cheryl ‘What’s wrong with you?’ he asks ‘What’s wrong with me?’ Cheryl demands. ‘Yeah, what’s wrong with you?’ ‘What’s wrong with me?’ Cheryl demands. ‘Yeah, what’s wrong with you?’ This seems to aggravate Cheryl even more. ‘Yeah, what’s wrong with me?’ ‘Yeah’, says Jon ‘You seem a little offended’ Cheryl’s practically sputtering ‘Yeah,’ she says ‘I seem a little offended?’ ” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.57)

para você. Agora eu estou pedindo para você expandir sua concentração incluindo o comportamento do seu parceiro. Porque o comportamento da outra pessoa comunica mais verdadeiramente o que eles querem dizer do que as palavras que de fato são pronunciadas. (ESPER; DIMARCO, 2008, p.57, tradução nossa)<sup>17</sup>

Podemos então afirmar que o exercício da repetição tem quatro maneiras de ser mudado:

1º Você sempre muda para adquirir uma resposta verdadeira.

2º É necessário mudar de acordo com seus impulsos internos.

3º Para expressar seu ponto de vista, se tiver uma opinião a qualquer hora no exercício deve expressá-la.

4º Quando o comportamento da outra pessoa muda, as palavras devem também mudar junto. (Seja apontando a mudança desse comportamento, ou sendo afetado por ele, gerando um sentimento interno referente a tal comportamento.)

Não podemos esquecer de ressaltar a importância de repetir exatamente o que é dito, sem deixar escapar uma palavra se quer, por mais que ela não pareça importante, uma regra fundamental do exercício é a escuta, e se pequenas palavras deixam de ser pronunciadas, eventualmente a atenção e a escuta do ator serão prejudicadas. Para que fique mais claro, vamos exemplificar:

“Eu gosto da sua blusa,” Bill diz.  
 “Você gosta da minha blusa,” repete Vanessa  
 Bill mantém, “Eu gosto da sua blusa”  
 “Você gosta da minha blusa”  
 “Sim, eu gosto da sua blusa,” diz Bill.

---

<sup>17</sup> “Up until now, I’ve told you to put your concentration exclusively on Repetition. To listen carefully and to miss nothing that the other person says to you. Now I’m asking you to extend your concentration to include your partner’s behavior. Because a person’s behavior communicates more truthfully what they really mean than the words they’re speaking.” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.57)

“Você gosta da minha blusa,” diz Vanessa, evidentemente entediada, Bill trás o exercício a um impasse “O que você deixou passar?” Bill pergunta.

“Hãh? Eu não sei. O que ?”

“O que eu disse pra você?”

“Eu não sei. Você disse que você gosta da minha blusa.”

“Não,” Bill diz. “O que eu disse - exatamente - foi “*Sim*, eu gosto da sua blusa. Depois o que você disse?””

Vanessa encolhe os ombros. “Eu disse, “*Sim*, você gosta da minha blusa””.

“Não, você não falou. Você esqueceu do “*Sim*””

“Ah, desculpa”

Bill desvia o olhar, um pouco frustrado. “Tome cuidado,” ele diz.

Vanessa indaga. “Isso é realmente importante?”

Agora Bill absolutamente estremece. “Ah,” ele diz. “Você quer dizer essa palavrinha pequena? Essa palavrinha pequena é tão importante assim? Deixe-me ser claro: É importante que você repita com precisão, e não perca uma palavra. Você escuta e repete *tudo*. Porque se você começar a perder uma palavra aqui e uma palavra ali, eventualmente, isso vai diminuir a sua capacidade de ouvir no potencial mais elevado que um ator deve ter. Em última análise, ele irá corroer seu contato com seus colegas atores, e então isso se tornará uma aflição medonha” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.42, tradução nossa)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> “‘I like your blouse,’ Bill says. ‘You like my blouse,’ repeats Vanessa. Bill maintains, ‘I like your blouse.’ ‘You like my blouse.’ ‘Yes, I like your blouse,’ says Bill. ‘You like my blouse,’ says Vanessa, evidently bored. Bill brings the exercise to a halt. ‘What did you miss?’ Bill asks. ‘Huh? I don’t know. What?’ ‘What did I say to you?’ ‘I don’t know, you said you like my blouse.’ ‘No,’ Bill says. ‘What I said - exactly - was ‘Yes, I like you blouse.’ Then what did you say?’ Vanessa shrugs. ‘I said, ‘Yes, you like my blouse’’. ‘No, you didn’t. You left the ‘yes’’. ‘Oh, sorry’ Bill looks away a bit frustrated. ‘Be careful,’ he says. Vanessa frowns. ‘Is it really that important?’ Now Bill absolutely winces. ‘Oh,’ he says. ‘You mean that one little word? Is that little word so important in the greater scheme of things? Let me be clear: It’s important that you repeat accurately and that you miss nothing. You hear and repeat *everything*. Because if you start missing a word here and a word there, eventually it will undercut your ability to listen in the heightened way an actor must be able to listen. Ultimately, it will corrode your contact with your fellow actors, and then it becomes a ghastly affliction.’ (ESPER; DIMARCO, 2008, p.42)



#### 4. “A REALIDADE DO FAZER” (The reality of doing)

É imprescindível destacar que a base de todo o ensinamento de Sanford Meisner, está em “fazer verdadeiramente” ou, como ele diz, “The foundation of acting is the reality of doing” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.16). Esta expressão poderia ser traduzida como: Fazer verdadeiramente suas ações requeridas no palco, ou em qualquer outro meio de atuação. “Fazer verdadeiramente é o princípio mais importante da atuação verdadeira. É a chave que te permite abrir a porta para o mundo imaginário, entrar nele, e viver lá com sinceridade.” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.25, tradução nossa)<sup>19</sup>. Esse princípio está conectado também com sua definição do que significa atuação, “Viver verdadeiramente sob circunstâncias imaginárias”. É possível ilustrar o efeito ao aplicar isso na interpretação:

Duse interpretava em uma peça chamada Magda. Tem uma cena no último ato. Quando ela era jovem, ela teve um caso com um rapaz do mesmo vilarejo, e ela têm um filho dele. Aproximadamente vinte anos depois, ela volta para visitar sua família que mora naquela cidade, e seu ex-amante vêm visitá-la. Ela aceita suas flores -Quem conta isso é George Bernard Shaw- e eles se sentam para conversar. De repente ela percebe que esta ficando vermelha, e quando nota que está ficando corada, fica mais corada ainda, e isso se torna tão aparente, que ela abaixa a cabeça e esconde seu rosto de tanta vergonha. Agora, isso é um pedaço de uma atuação realista [...] o fato dela ter ficado com as bochechas vermelhas de vergonha representa o ápice de viver verdadeiramente sob circunstâncias imaginárias, que é a definição de uma boa atuação. Surgiu

---

<sup>19</sup> “The reality of doing is the single most important principle of truthful acting. It is the key that allow you to unlock the door to the imaginary world, enter it, and live there truthfully.” (ESPER; DIMARCO, p.25)

espontaneamente a bochecha rosada de vergonha. Ela era genial! (MEISNER; LONGWELL, 1987, p. 14 e 15, tradução nossa)<sup>20</sup>

Eleonora Duse, acreditou de tal forma que estava vivendo as circunstâncias daquela personagem, que seu rosto ficou corado de vergonha, isso ilustra que ela não estava atuando em cima daquele papel, ela estava realmente vivendo na imaginação dela, isso relata o tipo de atuação que as técnicas e os ensinamentos de Meisner almejam. Isso requer um intenso treinamento para adquirir a habilidade de agir verdadeiramente, sem indicar ou demonstrar sentimentos, falsear emoções, usar clichés de atuação, dentre outras formas de fugir da representação exata da realidade humana. “A verdade é o sangue da arte. Sem verdade uma obra de arte não consegue tocar o espírito humano” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.19, tradução nossa)<sup>21</sup>

Não devemos nos esquecer que uma das maneiras de atingir essa veracidade no palco é deixar de lado a representação da emoção e substituir pela comunicação real com o outro ator de acordo com a necessidade cênica do seu personagem. “Não faça nada, até que algo aconteça para te fazer fazê-lo.[...] O que você faz não depende de você; depende do seu companheiro.”(MEISNER; LONGWELL, 1987, p.34, tradução nossa)<sup>22</sup>. Suas ações e reações devem estar sempre relacionadas com o seu parceiro de cena, e a necessidade que seu personagem possui em relação ao outro personagem.

Meisner acreditava muito que a cena deveria ser “improvisacional”, “improvisational” como se fala em inglês, ou seja, a cena deveria ser sempre improvisada, o texto é o

---

<sup>20</sup> “Duse played in a play called Magda. There’s a scene in the last act. When she’s a young girl she has an affair with a guy from the same village, and she has child by him. Twenty-five years later, or thereabouts, she comes back to visit her family who live in this town, and her ex-lover comes to call on her. She accepts his flowers- I got this from Shaw- and they sit and talk. All of a sudden she realizes that she’s blushing, and it gets so bad that she drops her head and hides her face in embarrassment. Now that’s a piece of realistic acting! [...] that blush is the epitome of living truthfully under imaginary circumstances, which is the definition of good acting. That blush came out of her. She was a genius!” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.14 e 15)

<sup>21</sup> “Truth is the blood of art. Without truth a piece of art fails to touch the human spirit.” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.19)

<sup>22</sup> “Don’t do anything until something happens to make you do it.[...] What you do doesn’t depend on you; it depends on the other fellow.”(MEISNER; LONGWELL, 1987, p.34)

mesmo, mas os atores estão sempre respondendo vivos ali, baseado no que estão recebendo um do outro naquele dia, então um dia ele vai fazer uma coisa, no outro dia ele vai fazer outra coisa, num dia ele vai falar de uma forma, no outro ele vai falar de outra forma, sempre vivo, mas sempre em harmonia com as circunstâncias da peça. (OLIVEIRA, 2016)

É possível fazer uma ligação entre a concepção de Meisner referente à verdade cênica (fazer verdadeiramente) ao atuar, com o Exercício da Repetição, em ambos, se o ator está realmente executando como deve, não tem como voltar sua atenção para si, pois essa atenção estará presa no outro, todo seu tempo e energia estarão conectados em realizar aquilo verdadeiramente. Esse ator é o oposto daquele que está sempre ciente de si em cena, e não escuta seu parceiro verdadeiramente, apenas espera uma “deixa” para poder falar sua próxima fala.

Repetição tem tudo a ver com fazer verdadeiramente, porque te força a escutar verdadeiramente, e realmente responder ao que você escuta. Essa é a semente a partir de onde brotam todas as boas atuações. Ao escutar realmente um ponto de vista puro e sem censuras, os atores entram em um contato verdadeiro consigo mesmo. Então, ao responder seu parceiro, de um ponto de vista puro, sem censura, o ator faz um contato verdadeiro com aquela pessoa. Contato com outra pessoa é a fonte da vida - vida em uma performance, e vida fora do palco (ESPER; DIMARCO, 2008, p.44, tradução nossa)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> “ Repetition has everything to do with the reality of doing because it forces you to really listen and really answer whatever you hear. This is the seed from which all good acting springs. By really listening from a pure, uncensored point of view, actors come into truthful contact with themselves. Then, by really responding to a partner from a pure; uncensored point of view, an actor makes truthful contact with that person. Contact with another person is the source of life- life in a performance and life offstage” (ESPER; DIMARCO, 2008, p.44)

## 5. Atividade Privativa

O exercício consiste no ator criar algo para fazer no palco, algo que tenha três qualidades, precisa ser muito difícil de fazer, ter uma urgência e ter uma conexão emocional, a princípio essas três qualidades não são requeridas, mas eventualmente elas têm que estar presentes na atividade privativa.

Meisner tinha como meta treinar seus atores a sempre estar executando uma ação no palco, eles deveriam a todo tempo criar e inventar algo para fazer, e ao fazer algo já estariam sendo verdadeiros, porque o ator não tem como fingir que está fazendo algo, é preciso executar as ações verdadeiramente e ao executar de verdade, elas lhe trazem um senso de realidade, daí pra frente fica mais fácil para o ator acreditar no restante da circunstância imaginária que se está tentando criar.

A atividade privativa é um exercício que adiciona uma urgência e uma dificuldade ao exercício da repetição. Uma pessoa da dupla precisa criar uma tarefa muito difícil, praticamente impossível, e precisa haver uma urgência e uma conexão emocional. O primeiro exemplo que Meisner dá em seu livro é o seguinte:

Na semana passada, Vince, você conheceu uma mulher linda em uma festa, e ela disse, “Eu vou dar uma festa no próximo sábado a noite, se você quiser ir, minha família está na Europa, então você pode passar a noite lá” [...] você escreveu o nome e o endereço num pedaço de papel, mas você perdeu. Por sorte, você se lembra o nome dela. É K.Z Smith, e ela mora em

Manhattan no East side in the upper Seventies. (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.38, tradução nossa)<sup>24</sup>

Vince, seu aluno, têm um boa motivação para achar o número no livro de telefone, se ele não achar rápido não conseguirá ir à festa e perderá a chance de dormir com a garota. O exercício então começa desta maneira, primeiro Vince começa a se concentrar em sua tarefa, que não é nada fácil já que Smith é um sobrenome muito comum nos Estados Unidos, assim que ele estiver imerso em sua atividade, sua parceira entra, para fazer o exercício da repetição. “O resultado é que o diálogo é mais focado, e têm mais impulsos nessa direção, mais surpresas.” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.39, tradução nossa)<sup>25</sup>. Ao começar a repetição, automaticamente cria mais um obstáculo para o ator completar sua tarefa, isso toma toda sua concentração.

Dificuldade e urgência criam uma atmosfera emocional que permitem que mais impulsos se manifestem. “Você precisa ter um porque. Você precisa ter uma razão para fazer. Você precisa ter uma razão, porque essa é a fonte da sua concentração e eventualmente da sua emoção, que vem naturalmente.” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.39, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Portanto é possível afirmar que a atividade privativa precisa ter um alto grau de dificuldade e um senso de realidade para a pessoa, é preciso usar a criatividade para escolher a tarefa que será desenvolvida. É importante lembrar que a partir do momento em que começa o exercício da repetição, o ator não pode perder o foco em executar a sua tarefa.

Joseph começa seu trabalho. Meisner o observa atentamente.  
“O que você está fazendo?”

---

<sup>24</sup> “Last week, Vince, you met a beautiful girl at a party and she said, ‘I’m having a party next Saturday night, and if you want to come to it, my family is in Europe, so you can stay all night [...] you wrote her name and her address down on a slip of paper but you lost it. Fortunately, you remember her name. It’s K.Z Smith, and she lives in Manhattan on the East side in the upper Seventies” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.38)

<sup>25</sup> “The result is that the dialogue is more focused, and there are more impulsive shifts in its direction, more surprises.” (MEISNER; LONGWELL, p.39)

<sup>26</sup> “You have to have a reason why you want to do it. You must have a reason why you want to do it, because that’s the source of your concentration and eventually of your emotion, which comes by itself” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.39)

“O que eu estou fazendo?” Joseph repete olhando para ele.

“Porque você olhou pra mim?”

“Porque, pra ver o que você estava fazendo”

Ele começa a desenhar novamente. Passa um minuto. Meisner, sua curiosidade desperta, levanta e caminha lentamente até a mesa que Joseph esta trabalhando. “Você esta trabalhando?” ele pergunta casualmente.

“Estou ocupado”

“Você esta ocupado”

“Estou ocupado”

Ocorre novamente uma pausa. Meisner dá mais um passo em direção ao Joseph “Você esta muito ocupado” ele diz com admiração.

“Estou muito ocupado” Joseph admite.

“Ocupado”

“É, ocupado”

“É”

“É”

Novamente ocorre um momento de silêncio; então Meisner dá um passo que lhe trás para muito perto de Joseph, que está sentado. “Também estou ocupado” ele anuncia.

“Você está?” diz Joseph, debruçado em seu desenho.

“Sim, estou muito ocupado” Meisner responde, inclinndo-se sobre o ombro de Joseph.

“Você está muito ocupado,” Joseph diz, e em exasperação, ele se levanta e diz, “Você sabe que esta me impedindo de fazer isso”

“É com isso que eu estou ocupado!” Meisner exclama com orgulho, e a turma ri. (MEISNER, LONGWELL, 1987, p.41 e 42, tradução nossa)<sup>27</sup>

No exemplo acima, Joseph escolheu como tarefa fazer um desenho explicando para seu sobrinho, que está doente e vai se internar, que ele não precisa ter medo. Após Joseph explicar sua atividade Meisner orienta “Faça

---

<sup>27</sup> “Joseph hunches over his work. Meisner regards him intently. ‘What are you doing?’ ‘What am I doing?’ Joseph repeats looking over at him. ‘Why did you look over at me?’ ‘Why, to see what you were doing’ He begins to draw again. A minute passes. Meisner, his curiosity aroused, stands up and walks slowly to the table where Joseph works. ‘You’re busy?’ he asks casually. ‘I’m busy’ ‘You’re busy’ ‘I’m busy’ There is another pause. Meisner edges another step closer to Joseph ‘You’re very busy’ he says admiringly. ‘I’m very busy’ Joseph admits. ‘Busy’ ‘Yeah, busy’ ‘Yeah’ ‘Yeah’ Again there is a moment of silence; than Meisner takes a step that brings him looming over the seated Joseph. ‘I’m busy too’ he announces. ‘Are you?’ says Joseph, hunching over his drawing board. ‘Yeah I’m very busy’ Meisner replies, leaning over Joseph’s shoulder. ‘You are very busy,’ Joseph says, and in exasperation he stands up and says, ‘You know, you’re preventing me from doing this!’ ‘That’s what I’m busy at!’ Meisner exclaims proudly, and the class laughs.” (MEISNER, LONGWEEL, 1987 p.41 e 42)

como se sua vida dependesse disso.” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.41, tradução nossa)<sup>28</sup>

Segundo Meisner o seu comportamento está ligado ao comportamento do outro ator, você só deve fazer alguma coisa quando o comportamento do outro lhe motivar a fazer algo, “Acting is not talking. It is living off the other fellow” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.42) significa que atuar não é apenas falar, é vivenciar a situação do personagem, e as reações e ações estão ligadas a responder verdadeiramente ao comportamento do outro ator.

Nessa atividade é um erro pensar que é necessário falar o tempo inteiro, principalmente a pessoa que está incumbida de realizar sua tarefa com urgência. O silêncio pode se instaurar, até que algo no comportamento do outro faça com que o ator reaja, qualquer coisa que dê alguma motivação, que gere um impulso para quebrar esse silêncio.

O primeiro momento do exercício é a batida na porta. O exercício começa com a batida. O segundo momento é a abertura da porta, e o terceiro momento é a sua interpretação da batida. Ou seja, é o significado que a batida têm para você, verbalizado por você ao abrir a porta. Certo? Então você volta a fazer o que estava fazendo. Faça o que o terceiro momento permite que você faça e, em seguida, volte para a sua atividade independente e deixe o exercício continuar. (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.46, tradução nossa)<sup>29</sup>

Na entrevista feita com o professor Hamilton de Oliveira para esse projeto, ele exemplifica como a Atividade Privativa pode contribuir na criação do ator em uma cena:

Eu vou te dar um exemplo de um ator treinado pelo Meisner e uma Atividade Privativa, o Robert Duvall é um dos grandes atores treinados pelo Meisner e ele naquele filme NETWORK (Rede de Intrigas) faz o papel de um dono de um jornal, um

<sup>28</sup> “ Do as if your life depended on it.” (MEISNER; LONGWELL, 1987, p.41)

<sup>29</sup> “The first moment of the exercise is the knock. The exercise begins with the knock. The second moment is the opening of the door, and the third moment is your interpretation of the knock. The third moment is the meaning the knock has for you, verbalized by you as you open the door. Right? Then you go back to what you’re doing. Do whatever the third moment permits you to do and then go back to your independent activity and let the exercise continue.” ( MEISNER; LONGWELL, 1987, p.46)

jornal famoso em Boston, e têm uma cena, que durante o intervalo de almoço dele, ele vai para o almoxarifado para descansar, lá ele fica ouvindo jogo de baseball no rádio, na cena, alguém desce para interrompê-lo, e quando a pessoa chega lá, ele não está apenas sentado escutando esse radinho, Robert Duvall pegou uma bola de baseball e uma luva, se eu não me engano, e ele fica jogando a bola contra a parede, e a cena acontece enquanto ele está fazendo isso, isso é puramente Meisner e totalmente criação do Robert Duvall, isso não é o diretor, não é o roteiro, e isso deu uma vida especial a cena. Toda vez que você assistir um ator treinado pelo Meisner ou por um dos grandes professores do treinamento Meisner eles vão sempre ter criado alguma coisa pra fazer na cena. (OLIVEIRA, 2016)

### **Considerações finais**

Este estudo sobre Sanford Meisner propôs-se a apontar técnicas específicas de atuação por meio de uma análise de exercícios criados por ele para auxiliar a formação do ator.

Um ator sem técnica pega uma peça, um texto pra trabalhar um roteiro, e não sabe por onde caminhar, ele não sabe por onde começar, não sabe o que fazer, então segue alguma intuição vaga e generalizada, aí ele imagina algumas coisas, mas como ele não sabe concretizar isso na imaginação, tudo fica meio vago, ele não sabe construir uma fundação, um alicerce, uma base. (OLIVEIRA, 2016)

Assim como engenheiros necessitam de uma técnica para exercer sua profissão, a profissão do ator, como qualquer outra, não se exclui dessa necessidade, a técnica se torna uma grande aliada para o profissional de atuação, ela representa conhecimento sobre o seu ofício e torna o ator apto a exercer sua profissão com especificidade e eficiência.

O Professor Hamilton de Oliveira, que leciona o método Meisner no Rio de Janeiro, concedeu uma entrevista que foi anexada integralmente em forma de vídeo, e citada em partes ao longo do projeto. Suas aulas serviram de grande auxílio como exemplo prático do Exercício da Repetição.

O capítulo 2 foi responsável por apontar a influência que o Sistema Stanislavsky exerceu no Group Theatre, e como essa influência se expandiu



para a carreira de todos os seus integrantes, inclusive a de Meisner, até mesmo após a dissolução do Grupo.

Esta pesquisa procurou mostrar que os ensinamentos de Meisner contém pontos fundamentais a serem compreendidos e o primeiro ponto é o Exercício da Repetição. O aspecto principal do exercício é o desenvolvimento dos impulsos do ator: “Meisner acreditava que a coisa mais importante que o ator pode ter é a conexão com seus impulsos” (OLIVEIRA, 2016). Conforme visto no capítulo 3, o próprio exercício é responsável pelo treinamento desses impulsos, justamente porque coloca o ator em contato direto com os mesmos, além de gerar uma conexão e uma vulnerabilidade em relação ao parceiro de cena.

Tais atributos contribuem para que o ator não perca nunca sua espontaneidade ao atuar, ele estará sempre respondendo verdadeiramente às situações apresentadas no palco, e as ações e reações de seu parceiro de cena afetarão diretamente as suas próprias ações e reações. Você deixa as suas emoções serem imperativas a tudo, e o texto se torna um canal, suas reações não são condicionadas ao texto, e sim ao momento presente com os outros personagens. Dentro deste mesmo tópico foi demonstrado como funciona o exercício da repetição na prática, suas regras e princípios. Recapitulando, o exercício pode ser elucidado desta forma:

- O exercício começa com a sua atenção completamente virada para seu colega.
- A pessoa da dupla que for começar deve observar algo concreto no seu companheiro e dizer, exemplo: “Sua camisa é azul”. (Você pode adicionar um ponto de vista a sua afirmação concreta, exemplo: “Sua camisa é bonita”)
- É imprescindível repetir exatamente **tudo** o que é dito pelo seu parceiro, a única diferença é a mudança do pronome para a primeira pessoa (Exemplo: o ator fala para você: “A sua camisa é azul”, você repete: “A **minha** camisa é azul”)
- A repetição deve continuar até que um impulso surja em uma das pessoas da dupla, e então esse impulso deve ser

expressado de alguma forma, mudando assim a fala do exercício.

- Você deve prestar atenção no comportamento do seu parceiro, e permitir que esse comportamento te afete de alguma forma, essa pode ser uma outra forma de mudar o exercício. (Exemplo: o seu parceiro está claramente ansioso e isso está te deixando irritado, sendo assim você deve expressar sua irritação)

O segundo ponto fundamental do ensinamento Meisner, foi desenvolvido no capítulo 4, e é o que ele chamava de “Reality of doing”, que significa a realidade do fazer, consiste na busca persistente do ator pela verdade no palco, onde é preciso transformar a situação irreal do palco em uma verdade para si mesmo.

O capítulo 5 propôs-se mostrar como a Atividade Privativa (exercício criado por Meisner) treina o ator a criar e executar ações no palco.

Concluindo, o presente trabalho é uma oportunidade de mostrar uma técnica que pode ser desenvolvida para ampliar potencialidades do ator, atuando como uma ferramenta base no seu treinamento e auxiliando no desenvolvimento de personagens e cenas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLURMAN, Harold. The Fervent Years: The Group Theatre and the 30's. Cidade: Nova York, 1975.

ESPER, William; DIMARCO, Damon. The Actor's Art and Craft: William Esper Teaches the Meisner Technique. Cidade: Nova York, Anchor Books, 2008.

LEWIS, Robert; Advice to the Players. Nova York: Theatre Communications Group, 1989.

MEISNER, Sanford; LONGWELL, Denis. Sanford Meisner On Acting. Nova York: Vintage Books, 1987.

OLIVEIRA, Hamilton. Sobre Exercício da Repetição. Anotação de aula. Casa de Espanha. 17 de outubro de 2015.

OLIVEIRA, Hamilton. Entrevista concedida a Luisa Almeida. 17 de Janeiro de 2016.