

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

VINÍCIUS ASSUNÇÃO ALBRICKER

**A Fala Cênica sob o Entrelaçamento dos Princípios e
Procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan**

BELO HORIZONTE

2014

VINÍCIUS ASSUNÇÃO ALBRICKER

**A Fala Cênica sob o Entrelaçamento dos Princípios e
Procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta.

BELO HORIZONTE

2014

Albricker, Vinícius, 1987-

A fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan [manuscrito] / Vinícius Assunção Albricker. 2014.

187 f. : il.

Orientador: Ernani de Castro Maletta.

Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938 Teses. 2. Donnellan, Declan Teses. 3. Atores Estudo e ensino Teses. 4. Voz Educação Teses. 5. Representação teatral Teses. 6. Teatro Teses. I. Maletta, Ernani, 1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

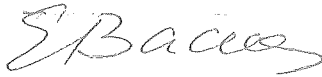
CDD: 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **VINICIUS ASSUNÇÃO ALBRICKER** Número de Registro 2012770651.

Título: “A Fala Cênica sob o Entrelaçamento dos Princípios e Procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan”



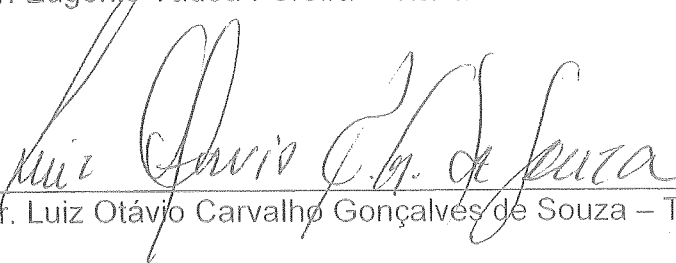
Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta - Orientador - EBA/UFMG



Profa. Dra. Elena Vássina - Titular - Universidade de São Paulo



Prof. Dr. Eugênio Tadeu Pereira - Titular - EBA/UFMG



Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza - Titular - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 22 de Agosto de 2014

À minha linda amada Aksan Lindenberg.

Ao nosso gatinho Jarobira.

Aos meus pais, Marcos e Cláudia.

Aos meus avós: Jarbas (em memória) e Vera, Avelino e Aurélia.

Ao meu padrasto, Bernardo, e à minha madrasta, Mírian.

Aos meus irmãos: Igor (em memória), Úrsula, Jordan, Calvin e Márcio.

Ao meu tio José Eduardo (em memória).

À minha saudosa amiga Zilta (em memória).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Ernani Maletta, sempre muito atencioso, cuidadoso e disponível. Sou eternamente grato por seus valiosos ensinamentos e por sua confiança em mim.

Ao meu mestre, Prof. Dr. Luiz Otavio Carvalho, pelas críticas construtivas na avaliação do exame de qualificação; pela amizade inestimável, pelas lições teatrais de sempre e pela frutífera parceria artística.

À Prof^a. Dr^a. Elena Vássina, por ter aceitado o convite para compor a banca do exame de qualificação; pelos conselhos certos, pelo interesse nesta pesquisa e pela gentileza em contribuir com preciosas traduções do idioma russo para o português.

Ao Prof. Dr. Eugenio Tadeu Pereira, por ter aceitado o convite para compor a banca do exame de qualificação; pelo interesse e cuidado demonstrado com o trabalho, por suas sugestões sempre pertinentes e por suas prazerosas aulas.

Ao Prof. Dr. Maurilio Rocha, por todas as oportunidades que me proporcionou no ambiente artístico-acadêmico, pela generosidade em compartilhar comigo suas ideias e questões pedagógicas.

À CAPES/Reuni, por me conceder a bolsa de estudos que tornou viável dois anos de dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Ao Colegiado de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, em nome da atual presidente Prof^a. Dr^a Mariana Muniz e do presidente anterior Prof. Dr. Maurilio Rocha, pela atenção e pela concessão de auxílios financeiros para apresentação de trabalhos acadêmicos em seminários e congressos internacionais.

Ao Prof. Dr. Jalver Bethônico, por ter me acolhido como seu aprendiz e monitor nas disciplinas de Design Sonoro do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais EBA/UFMG; por me inserir nas pesquisas do grupo interSignos e por me transmitir, com tanta generosidade, suas experiências como artista audiovisual.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes da UFMG (em especial, à Zina e ao Sávio, da Secretaria de Pós-Graduação, e ao Roberto, da portaria do Curso de Graduação em Teatro), pela cordialidade e disponibilidade em ajudar no dia-a-dia da universidade.

A todos os docentes do Curso de Graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG com quem tive contato, por me proporcionarem tão rico aprendizado num ambiente tão formidável.

À Prof^a Dr^a Nair Dagostini, por ter me dado a honra de assistir à minha comunicação oral no III Seminário Internacional de Pesquisa em Teatro de Uberlândia-MG; pelo interesse demonstrado no trabalho e pela indicação da Prof^a. Dr^a. Elena Vássina para participar da banca avaliadora desta dissertação.

Aos amigos e parceiros de Estúdio Fisções, Luiggi, Décio, Samuel, Camilinha, Camila, Cora e Nicoli, que continuam; Fred Ramos, meu padrinho; Fábio, Ju, Tiago, Sabrina, Lucas, Ítalo Mendes e Érica, que deixaram suas marcas; Anair, Letícia, Paulo e Ítalo Araújo, os queridos adjacentes, a todos, pela união e dedicação à arte de atuar.

Ao encenador britânico Declan Donnellan, um dos alvos desta pesquisa, pelo incentivo e entusiasmo que me proporcionou quando soube, por intermédio de Elena Vássina, de seu interesse na pesquisa do Estúdio Fisções.

À minha Mãe, Cláudia, e à minha namorada, Aksan Lindenberg, pelas atenciosas leituras de revisão.

Ao meu padrasto, Bernardo, pela ajuda com as traduções da língua inglesa para a portuguesa.

Aos companheiros de *As Is*, Jalver, Minelvs, Samuel, Luana, Bruno, Marcelo, Nézio e Fábio, pela amizade e pelos valiosos momentos artísticos que vivemos entre a música e o cinema.

Aos amigos da antiga banda OS 3, Paulo Fróis e Pedro Rabello, pelos momentos de intenso fervor artístico e êxtase musical.

Aos familiares e amigos do coração, companheiros das horas difíceis às horas lúdicas, das frivolidades às descobertas profundas, do futebol à filosofia, da alegria do encontro à melancolia da saudade.

"O que é a verdade?", perguntou um discípulo a Nasrudin. "Algo que nunca, em nenhum momento, eu falei – nem falarei."

Nasrudin (Tradição Sufi)

"Como foi que você aprendeu tanto, Mullá?", perguntaram certa vez a Nasrudin. "Falando muito", respondeu ele. "Vou colocando em sequência todas as palavras que me ocorrerem. Quando eu fico interessante, posso ver o respeito no rosto das outras pessoas. Na hora em que isso acontece, começo a tomar nota mentalmente do que disse."

Nasrudin (Tradição Sufi)

Só o primeiro passo é que custa. Mas depois do primeiro passo dado, o segundo é o primeiro depois desse. É bom reparar nisto e não dar passo nenhum... Todos custam.

Fernando Pessoa

RESUMO

No presente trabalho, explora-se a fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos do mestre russo Konstantin Stanislávski e do diretor inglês Declan Donnellan. Na perspectiva do “sistema” de Stanislávski, entende-se a fala como uma ação física, investigando-se seus principais aspectos qualitativos e as estratégias eficazes para o seu desenvolvimento. Por outro lado, no contexto de Donnellan, aborda-se a fala como uma reação. Sendo assim, assume-se, neste trabalho, que o conceito de Donnellan denominado “alvo” vem a ser um eficiente dispositivo na formação do ator. Nesse sentido, a reflexão proposta concentra-se no trabalho do ator e objetiva contribuir para o aprendizado e desenvolvimento das suas competências de fala. Tais competências estão vinculadas a três grandes questões sobre a fala cênica: 1) é uma ação reativa, objetivada, transformadora, provocativa e repleta em nuances expressivas; 2) não deve ser relegada somente aos momentos finais da criação; 3) não depende dos arroubos da inspiração. Nesse contexto, articulam-se duas abordagens dedicadas ao exercício da atuação cênica: a de Stanislávski, com os procedimentos das ações físicas, e a de Donnellan, com os seus fundamentos teórico-práticos do alvo. Como resultado, delineia-se um arranjo de propostas metodológicas em que são descritos exemplos didáticos e sugestões de exercícios, experimentados e desenvolvidos no Estúdio Fisções, direcionados ao trabalho específico com a fala cênica.

Palavras-chave: “sistema” de Stanislávski / Fala Cênica / Ação Física, Declan Donnellan / Alvo, Formação de Ator, Atuação Cênica.

ABSTRACT

The present work explores the stage speech based on the interlacing of the principles and procedures of the Russian master Konstantin Stanislavski and the English director Declan Donnellan. According to the perspective of the Stanislavski' "system", speech is comprehended as a physical action, considering the investigation of its main qualitative aspects and the effective strategies for its development. On the other hand, in Donnellan's context, speech is considered a reaction. Following this, it is assumed, in this work, that the Donnellan's concept denominated "target" appears to be an efficient device for the actor's formation. In this sense, the reflection proposed herein is concentrated on the actor's work and aims at contributing to the learning and developing of his/her speech competences. Such competences are linked to three major questions about the stage speech: 1) it is an action that is reactive, objectified, transformative, provocative and replete with expressive nuances; 2) it should not be relegated only to the final moments of creation; 3) it does not depend on the outbursts of inspiration. In this context, two approaches dedicated to the acting practice are articulated: the one of Stanislavski, with the procedures of the physical actions, and the other of Donnellan, with the theoretical-practical fundamentals of the target. As a result, an arrangement of methodological proposals is delineated here which describes didactic examples and suggestions for exercises, all tested and developed in the Fisções Studio and directed to a specific work with the stage speech.

Keywords: Stanislavski' "system" / Stage Speech / Physical Action, Declan Donnellan / Target, Actor's Formation, Acting.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
KONSTANTIN STANISLÁVSKI E DECLAN DONNELLAN.....	12
FORMAÇÃO DE ATOR.....	15
O ESTÚDIO FISÇÕES.....	17
ESTUDOS VOCAIS E MUSICAIS.....	20
SOBRE A ESCOLHA DOS TERMOS.....	21
O TEXTO NO TEATRO DRAMÁTICO: BREVES CONSIDERAÇÕES.....	24
COMPOSIÇÃO DA DISSERTAÇÃO.....	26

CAPÍTULO 1:

STANISLÁVSKI E A FALA COMO UMA AÇÃO FÍSICA.....28

1.1. A ESTRUTURA DO "SISTEMA".....	28
1.2. AÇÕES FÍSICAS: UM CONCEITO E UM MÉTODO PARA O ATOR.....	43
1.3. NUANCES EXPRESSIVAS NA FALA CÊNICA.....	56
1.3.1. PERSPECTIVA E JUSTAPOSIÇÃO NA CENA TEATRAL.....	57
1.3.2. ATIVAR, SUSTENTAR E RENOVAR A ATENÇÃO.....	59
1.3.3. O PODER DA IMAGINAÇÃO E DA VISUALIZAÇÃO.....	62
1.3.4. A LEI DA PAUSA: QUANDO AS PALAVRAS PEDEM SILÊNCIO.....	70
1.3.5. ACENTO, DURAÇÃO, INFLEXÃO E TIMBRE: JOGO DE ENFATIZAR E ATENUAR PALAVRAS.....	76

CAPÍTULO 2:

DONNELLAN E A FALA COMO UMA REAÇÃO..... 88

2.1. ASPECTOS QUE BLOQUEIAM E FATORES QUE LIBERTAM.....	90
2.1.1. AS DIMENSÕES DE TEMPO DO MEDO.....	90
2.1.2. O ATOR PRESO NA TEIA DA ARANHA.....	93
2.1.3. AS SETE ESCOLHAS (DES)INCÔMODAS.....	96

2.1.4. AS SEIS REGRAS DO ALVO.....	102
2.1.5. SOBRE QUANDO O MEDO OCULTA AS REGRAS DO ALVO.....	109
2.2. ALVO E TEXTO:	
PALAVRAS PROVOCADAS E PROVOCATIVAS.....	114
2.2.1. O TRABALHO VISÍVEL E INVISÍVEL DO ATOR.....	115
2.2.2. FALAR É VER AS CONSTANTES MUTAÇÕES DO INTERLOCUTOR.....	121
2.2.3. O TEXTO IMAGINÁRIO COMO PRÉ-TEXTO E COMO PÓS-TEXTO.....	125

CAPÍTULO 3:

UM ARRANJO METODOLÓGICO DOS PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS DE STANISLÁVSKI E DONNELLAN.....

3.1. A ATUAÇÃO CÊNICA NO ENTRECruzAMENTO DO “SISTEMA” DE STANISLÁVSKI E DA “METODOLOGIA” DO ALVO.....	136
3.2. VISLUMBRANDO UMA <i>ANÁLISE ATRAVÉS DOS ALVOS</i>	153
3.3. DESCRIÇÃO ANALÍTICA DE EXERCÍCIOS E EXEMPLOS DIDÁTICOS DESENVOLVIDOS NO ESTÚDIO FISÇÕES.....	161

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

REFERÊNCIAS.....

ANEXO I – TRADUÇÃO DE ELENA VÁSSINA DO ESQUEMA DO “SISTEMA” DE STANISLÁVSKI.....	181
---	------------

INTRODUÇÃO

Apresentamos, nesta dissertação, uma reflexão sobre o trabalho com a fala cênica, em que se propõe a articulação de duas metodologias de formação de ator: a da análise através da ação, de Konstantin Stanislávski, e a “metodologia” do alvo, de Declan Donnellan. A questão norteadora da pesquisa é: quais princípios e procedimentos podem contribuir para o aprendizado da fala como uma ação cênica, isto é, como um tecido de imagens e sonoridades costurado por jogos de tensões dramáticas?

Frequentemente, observamos o ator falar com uma força excessiva na voz, com uma tensão horizontal que empurra violentamente – e sem propósito algum – as palavras do texto aos ouvidos do espectador. Deparamo-nos também com atores que falam tão para dentro de si que mal podemos compreender o que dizem. Para Donnellan, atores desse tipo encontram-se bloqueados: seus sentidos ficam obstruídos, impedindo-os de perceberem estímulos e reagirem às provocações que podem desencadear sua fala de modo cenicamente eficaz. Para Stanislávski, esses atores não estão suficientemente atentos e conectados às circunstâncias propostas – em que o conflito se desenvolve – e, por isso, não conseguem fazer com que sua imaginação impulse a sua fala.

Na pesquisa que deu origem a este trabalho, propusemo-nos investigar princípios e estratégias didáticas no delineamento de um arranjo metodológico que considere, por intermédio de exemplos, indicações de procedimentos que possam contribuir com o desbloqueio das vias sensíveis do ator e com o desenvolvimento da fala cênica. O referencial para tal proposição encontra-se em Stanislávski, com os princípios norteadores das ações físicas, e em Donnellan, com o conceito de “alvo”.

KONSTANTIN STANISLÁVSKI E DECLAN DONNELLAN

O mestre russo Konstantin Serguéievitch Alekséiev (1863 – 1938), cujo nome artístico era Konstantin Stanislávski, foi um diretor, ator e pedagogo teatral de grande influência no século XX. Sua vasta obra já foi traduzida e publicada em vários países. Além disso, há também inúmeros trabalhos publicados, por pesquisadores de diversas nacionalidades, a respeito de seu trabalho. Em 1898, Stanislávski fundou, junto a Nemiróvitch-Dántchenko, o Teatro de Arte de Moscou (TAM), companhia que revolucionou a maneira de se fazer teatro no mundo ocidental. Juntos, Stanislávski e Nemiróvitch-Dántchenko davam grande importância à preparação dos espetáculos, com longos períodos de estudos para criação de cenário, figurino, iluminação, sonoplastia, entre outros elementos.

Uma das razões do reconhecimento internacional do TAM se deve ao trabalho de excelência na interpretação dos atores. Foi no TAM que Stanislávski pôde dar início às suas experiências para a elaboração de um "sistema"¹ de trabalho de ator. Nos primórdios desse "sistema", o ator deveria percorrer um longo caminho de preparação direcionado ao aprofundamento na relação entre as personagens e, em seguida, um longo caminho de ensaios para o desenvolvimento de uma atuação viva e refinada.

A partir de 1905, Stanislávski criou diversos Estúdios para pesquisar e desenvolver o seu "sistema" de treinamento de ator. Em 1918, entrou no Estúdio de Ópera Bolshoi, em que trabalhou com atores-cantores. Nesse Estúdio e nos outros que se seguiram até o final de sua vida, Stanislávski pôde se aprofundar na elaboração de sua pedagogia teatral, dando destaque para o trabalho com as ações físicas.² Essa fase final de seu trabalho será a fonte

¹ Veremos, mais adiante, que esse "sistema" não é algo imutável e infalível. De acordo com Vássina, sobre os originais em russo, Stanislávski nem sempre escrevia "sistema" entre aspas (informação verbal, em 22/08/2014). Para Ruffini, a escrita com aspas serve para "evitar leituras manualísticas" (RUFFINI segundo ZALTRON, 2011, p. 19). Por esse motivo, no presente trabalho, optamos por utilizar sempre as aspas.

² Para maiores informações sobre o período em que Stanislávski trabalhou nos Estúdios, ver NECKEL, 2011.

principal de referências conceituais e metodológicas para o desenvolvimento da proposta desta dissertação. Como veremos no nosso capítulo 1, Stanislávski, ao desenvolver o procedimento da *análise através da ação*, promove avanços significativos em seu trabalho com atores e nos deixa um grande legado a explorar.

Donnellan parece ser um dos grandes exploradores desse legado de Stanislávski, assim como fora, por exemplo, o mestre polonês Jerzy Grotowski, que partiu dos ensinamentos do mestre russo para o desenvolvimento e disseminação de suas próprias pesquisas e ideias acerca da arte do teatro, no Teatro Laboratório (1959 – 1969).

Há uma nova tradução em língua inglesa da obra de Stanislávski, feita por Jean Benedetti, cuja introdução é de autoria de Declan Donnellan. Nesta, encontramos a evidência da afinidade do pensamento teatral de ambos, principalmente por suas pesquisas cuidarem do caráter pedagógico do trabalho de ator, apesar de utilizarem estratégias diferentes. Donnellan admira a capacidade de adaptação e de transformação que Stanislávski tinha para reelaborar seus procedimentos em função das circunstâncias em que se encontravam os atores com quem trabalhava. Vejamos abaixo algumas linhas escritas por Donnellan sobre Stanislávski:

Ao longo de sua vida, ele inventou exercícios para ajudar atores a atuarem melhor. Nada mais do que isso – e nada menos do que isso. Não tinha nenhum plano grandioso. Sabia que estava permanentemente reagindo às circunstâncias que o rodeavam – suas próprias 'Circunstâncias Propostas'. E todas as circunstâncias propostas mudam, exceto aquela que diz que tudo deve mudar. Essa é uma das razões pelas quais o corpo de sua obra escrita sobre teatro é o mais sistemático, duradouro e revolucionário, precisamente porque ele sabia que qualquer sistema à prova de falhas está condenado ao fracasso (DONNELLAN in STANISLÁVSKI, 2008. p. xi – xii, aspas do autor).³

³ Tradução nossa. No original: "Throughout his life he invented exercises to help actors act better. Nothing more than that - and nothing less than that. He had no grandiose plan. He knew that he was permanently reacting to the circumstances that surrounded him - his own 'Given Circumstances'. And all given circumstances change, apart from the one that says that everything must change. That is one reason why his body of theatre writing is the most

Do mesmo modo trabalha Donnellan: não propondo um sistema genérico e imune a falhas, mas criando estratégias específicas para casos específicos. Tanto Donnellan quanto Stanislávski partem de problemas de atuação com os quais se depararam ao longo de suas experiências como artistas cênicos. No presente trabalho, observaremos as semelhanças e diferenças dos problemas constatados por esses dois diretores, bem como suas contribuições para solucioná-los. Ao final, poderemos nos aventurar a responder a uma pergunta simbólica: seria Donnellan um filho contemporâneo de Stanislávski?

O encenador e diretor britânico Declan Donnellan, nascido em 1953, vive atualmente em Londres. É fundador junto a Nick Ormerod, do grupo teatral *Cheek By Jowl*, do qual é diretor artístico desde a sua criação em 1981, tendo realizado mais de 30 produções. Donnellan também já trabalhou como diretor da *Royal Shakespeare Company*, além de realizar diversos trabalhos na Rússia, como *As Três Irmãs*, de Tchekhov (2005 – 2013), *Boris Godunov*, de Púchkin (2006 – 2010) e *A Tempestade*, de Shakespeare (2011 – 2014).⁴

Em 2000, Donnellan publica um livro que revela suas ideias e princípios para o trabalho com atores: *O Ator e o Alvo*⁵. Originalmente, o livro foi publicado em russo, devido sua grande influência artística naquele país. Só depois, foi publicado em inglês e teve sua edição em outros idiomas, como francês, espanhol, italiano, alemão, romeno e mandarim.

Como veremos, Donnellan é um diretor que se dedica cuidadosamente aos problemas da atuação, sempre buscando meios de ajudar o ator a se libertar de falsas convenções teatrais. Como Stanislávski, Donnellan lança um olhar atento e criterioso ao ator, ajudando-o em seu trabalho não como um diretor que impõe suas ideias, mas como um perspicaz propositor, instigador e provocador. Donnellan, com seus alvos, leva o ator a viver intensamente cada

systematic, enduring and revolutionary, precisely because he knew that any fail-proof system is doomed to failure”.

⁴ Para detalhes sobre as produções de Donnellan, consultar o seguinte endereço da web: <<http://www.cheekbyjowl.com/productions.php>>

⁵ Tradução nossa do título original *The Actor and The Target*.

instante da cena. O ator de Donnellan é um ator que reage e que, como veremos, não teme a imprevisibilidade inerente ao teatro. Em favor de uma atuação viva, livre e singular, o ator de Donnellan aprende a desapegar-se de seu ego para dispor-se ao outro e ao contexto que lhe acena com toda sorte de alvos.

FORMAÇÃO DE ATOR

A presente pesquisa tem como área de interesse a formação de ator, investigada de acordo com os fundamentos da ação física, de Stanislávski, e do alvo, de Donnellan. Nesse sentido, o estudo que aqui se faz sobre a fala cênica é dedicado ao ator. Os problemas da atuação são aqui examinados do ponto de vista do ator, mas as estratégias expostas podem ser úteis, também, a outros profissionais do teatro que trabalham diretamente com atores, como diretores e professores.

O viés pedagógico do teatro não aparece apenas em sala de aula, mas também no espaço de ensaio e no palco. A formação é uma constante na profissão de ator. Não há períodos específicos para atualização profissional, todo momento de trabalho é um momento de formação dinâmica. Por isso, prezamos por um ator consciente de seus meios que, a cada novo desafio ou dificuldade, pode valer-se de exercícios e estratégias eficientes que os auxiliem no transcorrer de seu trabalho. Do ambiente de ensaio ao ambiente do espetáculo também sempre haverá espaço ao aprendizado e aperfeiçoamento do ofício de ator.

Nenhuma metodologia, portanto, servirá para todos. Não há uma formação de ator que seja infalível. Assim como Stanislávski e Donnellan, não temos aqui a pretensão de solucionar os problemas de todos os atores. Todavia, acreditamos numa formação de ator profícua que considere a criação artística possível num terreno com regras.

É importante notar que existem regras no arranjo das propostas metodológicas que será apresentado neste trabalho. Regras para atuar. O artista não tem que ser submisso às regras. É necessário, sim, conhecer e saber jogar de acordo com as regras, pois estas podem ser vistas, no teatro, como meios facilitadores e orientadores da atitude criativa. Acreditamos que uma das mais fundamentais regras da atuação é conhecê-las bem para tornar-se capaz de atuar além delas, não necessariamente contra. Antes que queiramos ser a “exceção” da regra, precisamos aprender a jogar com as regras.

Sobre esse assunto, Gordon Craig cita John Reskin para dizer que a arte deve ser feita com regras bem precisas:

A criança que dança para seu prazer, o cordeiro que brinca ou o jovem cabrito que salta são seres felizes e benditos, mas não são artistas. O artista é aquele que se sujeita a uma regra difícil de seguir, a fim de vos dispensar uma alegria deliciosa (RESKIN segundo CRAIG, 1911, p. 90).

Sendo assim, o artista deve estar sujeito a um desafio, a "uma regra difícil de seguir", ou seja, nada pode ser feito de qualquer jeito e ao acaso: o ator terá regras de jogo, de uso da voz, de uso do corpo, de uso do espaço, dentre outras.

Não podemos, por exemplo, pular etapas nem ignorarmos os detalhes de uma criação artística. Em um encontro com uma mestra artesã do Vale do Jequitinhonha/MG, a ceramista Lira Marques, esta falou sobre o valor de cada pequena etapa da criação, desde escolher, criteriosamente, o local de colhimento do barro até a lavagem da peça no fogo. Era assim que, segundo Lira Marques, sua mãe se referia à última etapa da criação de um objeto de cerâmica: "lavar a peça no fogo". É precisamente esse o caminho do trabalho de ator numa criação cênica: precisamos fazer escolhas com critério e atenção até que possamos “lavar a peça no fogo”, ou seja, no fogo das sutilezas e dos matizes expressivos inerentes à arte. O palco é também uma “lavagem” constante, pois a cada novo contato com o espectador pode-se aprender algo e agregar novas nuances à nossa arte.

O processo criativo do ator exige constante acuidade e atenção aos mínimos detalhes. Os canais sensíveis do corpo humano são exigentes, não aceitam facilmente falsas convenções e sabem quando há vida e quando não há. O ator precisa aprender a distinguir o que é uma atuação falsa de uma atuação viva para, então, poder dedicar-se à segunda. É com essa ideia que nos lançamos à pesquisa de princípios e procedimentos que possam contribuir com a formação de ator no que diz respeito ao trabalho com a fala cênica.

O ESTÚDIO FISÇÕES

O Estúdio Fisções é um grupo de pesquisa em atuação cênica, coordenado pelo professor Luiz Otavio Carvalho⁶, do qual faço parte desde 2008. As principais motivações para engendrar esta pesquisa têm origem no Fisções, fato que merece algumas linhas de esclarecimento.⁷

O nome Fisções faz referência ao termo “ações físicas”, juntando "**fis**" com "**ções**". O nome também trás consigo a sugestão de mais duas referências: a da **fissão** nuclear, da liberação de grande quantidade de energia a partir da cisão do átomo; e a da **ficção** teatral, em relação ao caráter imaginário da arte.

O grupo de pesquisa foi criado em 2002, pelo professor Luiz Otavio Carvalho, com o nome de Grupo Fisções. Em 2011, Carvalho promoveu uma alteração no nome, substituindo a palavra "Grupo" por "Estúdio", em referência aos diversos Estúdios criados por Stanislávski. O Fisções sempre teve como interesse o treinamento de ator em ação física: enquanto se identificou como "Grupo", o treinamento ocorria em função da prática de montagens de espetáculos; ao mudar de nome para "Estúdio", o treinamento passou a ser o

⁶ Luiz Otavio Carvalho é, atualmente, Professor Associado do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁷ São membros integrantes do Estúdio Fisções: Camila Flávio, Camila Vaz, Cora Rufino, Décio Nogueira, Luiz Otavio Carvalho, Nicoli Fabrini, Samuel Macedo e Vinícius Albricker.

foco, independentemente de resultar ou não num espetáculo a ser apresentado.⁸

Carvalho prioriza, atualmente, o trabalho de ator, investigando suas possibilidades de jogo com texto, espaço, música e objetos cênicos. O coordenador do Estúdio Fisções encontrou no já citado livro de Donnellan possibilidades concretas de se trabalhar essas relações para treinar atores nos fundamentos das ações físicas de Stanislávski, tais como os objetivos, as tarefas, o tempo-ritmo no movimento e na fala, as direcionalidades espaciais, as pausas, a transformação, entre outros. A partir de laboratórios de criação com os pesquisadores participantes do Fisções, Carvalho se dedica, desde 2011, a escrita de um livro de exercícios didáticos para o treinamento do ator em ação física.

O amadurecimento da pesquisa sobre a qual escrevo nesta dissertação teve início em 2011. Sigo os princípios de Carvalho quanto à releitura de Stanislávski a partir das noções de Donnellan acerca do trabalho do ator, investigando exercícios e exemplos que se originaram de experiências da prática cênica. No entanto, tenho como recorte a questão da fala cênica, enquanto Carvalho discorre sobre a atuação cênica de uma forma mais abrangente.

Carvalho é para mim um genuíno mestre que me instiga, com ensinamentos e questionamentos, a pensar e a fazer teatro com verdadeira paixão e dedicação. Três pilares sustentam a minha experiência junto a este professor:

- 1) Montagens dirigidas por ele das quais participei como ator, ou sonoplasta, ou ainda como parceiro ou assistente de direção;
- 2) O Curso de Graduação em Teatro, principalmente a disciplina "Atuação Cênica A", na qual fui seu aluno (em 2008) e monitor (entre 2008 e 2010);

⁸ Para saber mais sobre a história do Fisções, ver OLIVEIRA, 2011.

- 3) As pesquisas do Fisções, que já resultaram em participações em congressos internacionais, aulas abertas e oficinas ministradas em festivais.

Um aspecto do teatro que sempre me chama a atenção é a fala dos atores, a musicalidade de sua fala. As experiências do Fisções acentuaram em mim a curiosidade sobre esse tema tão delicado. Carvalho sempre me instigou ao aprofundamento das questões relativas ao trabalho vocal, devido a minha formação musical.

Sou filho do trompista Marcos Albricker, professor da Escola de Música da UFMG, sendo por isso estimulado ao estudo da música desde os 12 anos de idade, tendo passado por escolas como Movimento (SP) e Villa-Lobos (RJ). Tive aulas particulares de guitarra com Marcelo Rezende (do grupo vocal *Bombando*) e fiz Formação Complementar em Música na Escola de Música da UFMG. Simultaneamente à realização do mestrado que resulta nesta dissertação, atuei como bolsista CAPES/Reuni no Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais, da Escola de Belas Artes da UFMG, colaborando com composições para filmes e jogos, além de participar dos grupos “As Is” e “interSignos”, coordenados pelo professor e designer sonoro Jalver Bethônico, nos quais realizamos pesquisas sobre as relações audiovisuais.

Apesar de não ser músico, Carvalho tem uma sensibilidade auditiva apurada para a apreciação musical e para a organização de sons na cena teatral. Sua atenção está mais voltada para uma relação de conflito entre os sons, de jogos sonoros contrastivos, do que para a complexidade da música como linguagem⁹. Procuro incorporar essa sua característica à minha atuação, para evitar que eu fique bloqueado, pensando em fundamentos musicais muito complexos e, às vezes, pouco úteis à cena.

Sou, como ator e diretor, muito cuidadoso com o trabalho vocal, mas sempre apresentei dificuldades para encontrar uma fala que fosse autêntica e

⁹ Sobre esse assunto, ver a tese de doutorado de Carvalho (2000).

convencesse o espectador e a mim. Ter uma formação musical é elementar para o ator, mas não é o suficiente, pois o teatro é uma arte que não se sustenta apenas pelo acúmulo de habilidades: é necessário saber relacionar-se com o outro sem bloqueios, sem medos, com muita atenção e presença. Em suma, é necessário algo específico ao teatro; algo que as outras artes, ainda que possam contribuir, não podem solucionar por meio das técnicas e dos métodos próprios delas.¹⁰

No *Fisções*, aprendi que esse algo específico ao teatro pode ser, assim como pensa Burnier, a **ação física**. Para esse autor, "as ações físicas se configuravam para Stanislávski como o meio pelo qual o ator podia edificar sua arte" (BURNIER, 2009, p. 32). Desde então, procuro aprender a trabalhar com a ação física tanto como ator como diretor, em práticas vinculadas à atuação cênica e à docência no próprio Estúdio.

Diante da dificuldade da maioria dos atores, inclusive a minha, de falar em cena com qualidades diferenciadas, Carvalho compartilhou comigo uma questão e me convidou a buscar respostas: o que podemos fazer, que estratégias podemos usar, para que a fala cênica seja viva, potente, verdadeira e consciente?

Dessa questão parte o meu interesse pela pesquisa. Além do *Fisções*, tive outras experiências fundamentais que me motivaram a investigar a fala cênica, tal como um período de dois anos de monitorias sobre o qual escrevo abaixo algumas linhas.

ESTUDOS VOCAIS E MUSICAIS

Entre 2009 e 2011 fui monitor, bolsista da Prograd/UFMG, sob a coordenação do professor Maurilio Andrade Rocha, das disciplinas que compõe a área de

¹⁰ Essa questão, que remete ao trabalho de Maletta (2014), será um dos assuntos do capítulo 3 desta dissertação.

Estudos Vocais e Musicais do Curso de Graduação em Teatro da UFMG. Como monitor, tive as funções de auxiliar os professores durante as aulas, por meio do registro de observações e de intervenções práticas, e de dar reforço aos alunos fora do horário das aulas.

Por meio do contato direto com os professores Maurilio Rocha, Ernani Maletta, Eugênio Tadeu e Priscilla Cler, tive a oportunidade de investigar diversas questões relacionadas à voz do ator, tanto no que diz respeito às habilidades de fala quanto às habilidades de canto. Os momentos de monitoria com alunos fora do horário de aula transformaram-se para mim num laboratório no qual pude ter experiências de ensino-aprendizagem desafiadoras. O diálogo com os professores acerca dos problemas enfrentados nas monitorias foram importantes para que eu pudesse agregar valores à pesquisa, ampliando e fazendo surgir novas questões.

SOBRE A ESCOLHA DOS TERMOS

Em trabalhos publicados no Brasil sobre Stanislávski há uma grande alternância de traduções para um mesmo termo. Isso se deve, principalmente, ao fato de não haver ainda uma tradução direta da língua russa para a língua portuguesa do livro *Rabota aktera nad soboi*, em que o mestre russo expõe, parte a parte, os fundamentos de seu “sistema”. Questões relativas aos problemas de tradução da obra de Stanislávski não serão abordadas neste trabalho. Contudo, julgamos necessário justificar a escolha de alguns termos.

No presente trabalho, optamos por utilizar uma recente tradução direta de *Rabota aktera nad soboi* para o idioma inglês, de Jean Benedetti, da editora norte-americana Routledge, cujo título é *An actor's work*. Em nossa tradução livre nos referimos a essa publicação como *Trabalho de Ator*.

Consultamos também traduções diretas da língua russa para a língua espanhola. As traduções de Jorge Saura, da editora espanhola Alba, dividem o

livro de Stanislávski citado acima em duas publicações: *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência* e *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação*¹¹. Com os mesmos títulos consultamos também as traduções de Salomón Merecer, da editora argentina Quetzal.

A tradução norte-americana e as argentinas foram-nos recomendadas pela professora Elena Vássina da Universidade de São Paulo. Sendo russa e pesquisadora da vida e da obra de Stanislávski, Vássina também colaborou conosco na escolha de termos como “supertarefa” e “circunstâncias propostas”, que considera os mais adequados e consonantes, dentre as possibilidades de tradução do idioma russo, ao pensamento de Stanislávski.¹²

O termo “supertarefa” é comumente traduzido por “superobjetivo” e o termo “circunstâncias propostas” é normalmente traduzido por “circunstâncias dadas”. “superobjetivo” e “circunstâncias dadas” são termos que aparecem, por exemplo, nas traduções brasileiras da obra de Stanislávski: *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação de um Papel*, todas publicadas pela Civilização Brasileira e retraduzidas por Pontes de Paula Lima. Esse tradutor usou como fonte a tradução dos originais russos para o inglês, feita por Elizabeth e Norman Hapgood.¹³

Acreditamos que o termo “supertarefa” é mais adequado devido ao fato de Stanislávski trabalhar com uma escala de conceitos perfilados em três níveis: a “tarefa”, a “supertarefa” e a “super-supertarefa”. O termo “tarefa”¹⁴ não pode ser traduzido como “objetivo”, visto que a “tarefa” não é um fim, mas um ato. No entanto, veremos que o termo “supertarefa” serve ao ator como uma meta. Mas

¹¹ Tradução nossa. Os títulos em espanhol são, respectivamente *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* e *El trabajo el actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*.

¹² Nas traduções que consultamos, os termos de Stanislávski como “supertarefa” e “circunstâncias propostas”, aparecem grafados ora com inicial maiúscula ora minúscula. Optamos por padronizar, neste trabalho, a grafia com inicial minúscula. Contudo, em caso de citações por nós traduzidas, respeitaremos a grafia do autor.

¹³ Sobre assuntos relacionados aos equívocos de tradução das obras de Stanislávski, ver: CAMARGO, Robson Corrêa de; FERNANDES, Adriana; MAUCH, Michel, [201-] e MARTINS, 2011.

¹⁴ Benedetti traduz esse termo como “task”.

essa meta da “supertarefa” depende de uma série de atos concatenados em sequência. Esses atos, dos mais simples aos mais complexos, podem ser vistos como uma sequência de “tarefas”. Se optássemos por utilizar o termo “superobjetivo”, essa conexão com as “tarefas” não seria tão evidente.

Já a opção pelo termo “circunstâncias propostas” justifica-se pelo seguinte raciocínio: Stanislávski considera que as circunstâncias de uma peça não são oferecidas somente pelo autor do texto dramático, pois são, na verdade, uma soma das proposições de todos os envolvidos com o espetáculo, como o ator, o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o sonoplasta e outros. O termo “circunstâncias dadas” não nos parece, portanto, uma tradução adequada, já que soa como se as circunstâncias fossem fruto apenas da imaginação do autor dramático, sem deixar espaço para novas proposições.

Precisamos justificar também a escolha do principal termo deste trabalho: a “fala cênica”.

Optamos pela tradução “fala cênica” do termo que em inglês é “stage speech” e em espanhol é “habla escénica”. Segundo Vássina, “o termo ‘fala cênica’ traduz perfeitamente o termo original russo” (informação verbal)¹⁵. A arte de falar em cena, na perspectiva de Stanislávski, não se refere apenas à verbalização como uma emissão sonora de palavras concatenadas numa frase, mas também à gênese sonora e corporal das palavras que estão enraizadas nas circunstâncias propostas. Há, inclusive, um exemplo no qual o mestre russo faz um tipo de gramelô – fala numa língua inventada –¹⁶ para explicar questões relativas à fala cênica. Nesse exemplo, evidencia-se que a fala não é desencadeada apenas pelo som da voz, mas também por um processo imaginativo de elaboração de subtextos que, como veremos, são chamados de “visualizações”.¹⁷

¹⁵ Dito a mim em meu Exame de Qualificação do Mestrado em Artes e Tecnologia da Imagem, realizado na UFMG, Belo Horizonte, em dezembro de 2013.

¹⁶ “Gramelô”, segundo Dario Fo (1999), é um termo que tem origem na Commedia Dell’Arte.

¹⁷ O exemplo mencionado encontra-se em STANISLÁVSKI, 2008, p. 421 e 422.

Nesse sentido, a fala cênica é semelhante à “ação vocal”, conceito definido por Gayotto (2002) como a soma dos recursos vocais (como respiração, timbre e entonação) às forças vitais (como o desejo, a presença e a percepção). A fala cênica, assim como a ação vocal, se dá pela manifestação do ator como um todo, como um discurso cênico vital.

A noção da voz como discurso é defendida por Maletta, que entende a voz humana de uma forma peculiar e complementar ao conceito de fala cênica que aqui exploramos. Como veremos, para Maletta, a voz – o discurso – se manifesta independentemente de haver ou não emissão sonora. Nessa perspectiva, a voz também se manifesta a partir do corpo, antes mesmo que possa ser ouvido o som produzido pela pressão do ar nas pregas vocais e amplificado pelas cavidades de ressonância. Essa noção de Maletta será citada no capítulo 3 deste trabalho.

A fala cênica que almejamos não é, portanto, somente o ato de verbalizar, mas o ato de discursar através do corpo como um todo, incluindo-se a imaginação.

O TEXTO NO TEATRO DRAMÁTICO: BREVES CONSIDERAÇÕES

Acreditamos que, como essência do teatro dramático, poderia ser considerada a **nuance expressiva**, pois essa arte pretende sempre surpreender o espectador através de transformações, reviravoltas, acontecimentos inesperados e formas inusitadas. O foco da encenação dramática está, portanto, na criação de **jogos de tensões** – contrastes –, independentemente de sua estética apresentar-se realista ou não realista. O texto do autor dramático atua como um dos elementos desses jogos: muitas vezes a base da encenação, mas nem sempre o tirano ditador de todas as instâncias da criação teatral.

Noções como conflito, drama, sentido e ação são coisas ultrapassadas que não servem mais para nada no mundo contemporâneo? Não acreditamos nisso.

Em arte, não existe coisa ultrapassada quando o artista é honesto, autêntico e competente em seu trabalho. Tanto Stanislávski como Donnellan desenvolvem seus escritos por meio de exemplos de cenas fundamentadas em textos dramáticos de grandes autores como Shakespeare e Tchekhov. O mestre russo e o diretor inglês têm, notadamente, apreço por textos dramáticos e percebem nestes grandes possibilidades para o teatro.

Toda criação teatral se baseia em alguma coisa ou tem algum ponto de partida, não surge do nada. Pode basear-se ou partir de uma música, um poema, uma pintura, um objeto, uma cor, um pensamento, uma memória, uma sensação, um sentimento, ou mesmo um texto dramático. Quando trabalhamos com o texto dramático, do autor, colocamo-nos em relação com esse texto e damos origem a outro texto, o texto do ator.

Nesse sentido, o foco de nossa análise é mais o texto do ator, com suas ações físicas, do que o texto dramático como obra da literatura teatral. Sobre essa questão do texto, Burnier afirma que a ação física pode ser entendida como

[...] a menor partícula viva do *texto* do ator. Por *texto do ator* entendo o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. Nesse sentido vale distinguir, mais uma vez, o *texto do ator* do *texto do autor* (entendendo por "autor" o criador da literatura dramática). De fato, nos casos das montagens teatrais feitas a partir de textos dramáticos, a arte de ator não está em *o que* ele diz (parte pertencente à arte da literatura), mas em *como* ele diz (BURNIER, 2009, p. 35, itálicos do autor).

Esse *como* o ator diz as palavras do autor não é uma tarefa simples. Estar em cena, em qualquer tipo de teatro, demanda certa atitude que vai além do cotidiano da vida. Ainda segundo Burnier, "independentemente do tipo de teatro que faça, a sua poesia [do ator] estará sempre em *como* ele representa, por meio de suas ações, para os espectadores" (BURNIER, 2009, p.35). Se quisermos comunicar ou compartilhar algo com o outro através do teatro, precisaremos conquistar e nos relacionarmos com os sentidos desse outro por meio de competências específicas dessa arte.

O leitor encontrará nesta dissertação, na maioria das vezes, exemplos de “texto do ator” – de ações físicas – que estão relacionados a algum trecho de texto dramático existente na literatura. Optamos por esse caminho para facilitar a compreensão dos princípios das ações físicas, segundo Stanislávski, e também dos alvos, de Donnellan.

Contudo, o trabalho com ações físicas e alvos não dependem exclusivamente do uso de textos dramáticos. É possível articular os princípios e procedimentos abordados nesta dissertação em trabalhos das mais diversas naturezas poéticas. É possível trabalhar a fala cênica mesmo sem diálogos previamente escritos. Um exemplo: quatro integrantes do Estúdio Fisções (Camila Vaz, Cora Rufino, Nicoli Fabrini e Samuel Macedo) fizeram um espetáculo, por meio de criação dramatúrgica coletiva – não previamente aos ensaios, mas em processo –, que teve como base uma história *nonsense* de um livro que tem muitas ilustrações e poucas palavras. O grupo procurou se apropriar dos alvos e das ações físicas não só para desenvolverem a sua atuação e a direção coletiva que se propuseram realizar, mas também para a feitura dramatúrgica do espetáculo.¹⁸

COMPOSIÇÃO DA DISSERTAÇÃO

Tendo em vista os objetivos deste trabalho, de apresentar as perspectivas de Stanislávski e de Donnellan acerca do trabalho com a fala cênica e, em seguida, relacioná-los num entrelaçamento de princípios e propostas, o texto compreende três capítulos.

No capítulo 1, abordaremos a fala cênica como uma ação física, segundo a ótica de Stanislávski. Para isso, subdividiremos o capítulo em três grandes

¹⁸ O espetáculo a que fazemos referência é *Clara Manhã de Quinta à Noite*, apresentado na Universidade Federal de Minas Gerais, nos dias 7 e 8 de junho de 2014, como Trabalho de Conclusão de Curso de Nicoli Fabrini, para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral. Segundo os atores, o espetáculo foi livremente baseado na obra homônima de Don Wood e Audrey Wood.

seções: a primeira, voltada a questões relativas ao “sistema” de Stanislávski como um todo; a segunda, direcionada à abordagem da ação física como um conceito e um método para o trabalho de ator; a terceira, orientada pelas nuances expressivas da fala cênica, com suas justaposições, visualizações, silêncios e ênfases.

No capítulo 2, versaremos sobre a “metodologia” do alvo, de Declan Donnellan, em que a fala será entendida como uma reação. Para isso, subdividiremos o capítulo em duas grandes seções: a primeira, composta de cinco subseções, dedicada às questões relativas ao Medo e ao bloqueio do ator; a segunda, dirigida à abordagem do texto como alvo e como reação. Na primeira seção apresentaremos as seis regras do alvo para, na segunda, utilizarmos esse conceito em exemplos de exercícios específicos para a fala cênica.

Finalmente, no capítulo 3, promoveremos um entrelaçamento entre os principais assuntos que tenham sido abordados nos dois capítulos anteriores. Pretendemos, com isso, oferecer ao leitor a nossa visão do trabalho com a fala cênica numa perspectiva polifônica, em que se entrecruzam, principalmente, as vozes de Stanislávski e de Donnellan, mas também a própria experiência artística do autor deste trabalho. Comporemos, assim, uma proposta de “arranjo” metodológico, fruto da interseção dos princípios e procedimentos do mestre russo e do encenador britânico.

Para logarmos esses objetivos, subdividiremos esse capítulo em três partes: a primeira, focada na atuação cênica em seus aspectos mais gerais, como o consciente e o subconsciente e a questão das emoções; a segunda, lançada aos indícios do que poderíamos chamar de uma *análise através dos alvos*, um procedimento que mescla os alvos e as ações físicas no intuito de aprender e desenvolver a fala cênica; a terceira, dedicada a descrever analiticamente exercícios e exemplos didáticos baseados em experiências realizadas no Estúdio Fisções.

CAPÍTULO 1: STANISLÁVSKI E A FALA COMO UMA AÇÃO FÍSICA



Konstantin Stanislávski (1863 - 1938)¹⁹

No presente capítulo, apresentaremos os conceitos que norteiam o trabalho de Stanislávski em relação ao aprendizado e desenvolvimento da fala cênica. Essa apresentação será organizada em três partes: primeiro, conheceremos, de forma geral, o “sistema” de Stanislávski; em seguida, analisaremos o conceito de ação física, explorando suas características elementares; e, finalmente, na terceira parte, abordaremos princípios e procedimentos que Stanislávski defende para o trabalho específico com a fala cênica.

1.1. A ESTRUTURA DO "SISTEMA"

Antes de qualquer coisa é preciso alertar: o “sistema” de Stanislávski não é nem nunca pretendeu ser um manual de como atuar corretamente no palco. Stanislávski dedica um breve capítulo (intitulado O “SISTEMA”), ao final da

¹⁹ Fotografia disponível em: <<http://ciapauliceiadsvairada.blogspot.com.br/2010/07/reflexoes-teatrais-8-constantin.html>>

segunda parte de seu livro *Trabalho de Ator*, para chamar a atenção sobre a verdadeira natureza do seu “sistema”. Nesse capítulo, nos deparamos com os seguintes dizeres: “Não existe ‘sistema’ nenhum. Existe a natureza” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 612).²⁰

Stanislávski nos ensina que a verdadeira essência do “sistema” não está nas suas formulações acerca da arte do teatro em si, mas no âmbito da própria vida, onde reina soberana a natureza. A fim de nos tornarmos atores competentes, precisamos estreitar os laços com a própria natureza humana, buscando observar e compreender suas leis e suas mais diversas nuances. Buscar a compreensão dos mecanismos da natureza humana é fundamental para que saibamos como e quando utilizar o “sistema” de maneira eficaz.

Segundo o raciocínio de Stanislávski, podemos entender o “sistema” como um grande organismo vivo, um circuito cujos componentes são todos interdependentes. Se um componente falha, todos os outros são prejudicados e o circuito não funciona.

Mas que componentes são esses? Vejamos a seguir.

Para conhecer os componentes do “sistema”, observaremos um desenho esquemático (FIG. 1), que, de acordo com Elena Vássina, “foi feito segundo as indicações de Stanislávski e à base de seus rascunhos” (Cf. p. 181, ANEXO I). Esse esquema, composto por linhas, números e anotações no idioma russo, aparece no capítulo XIII “O estado geral cênico”, de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação: materiais para o livro* (STANISLÁVSKI, 1990). A tradução do idioma russo para o português nos foi gentilmente cedida pela professora Elena Vássina²¹, grande pesquisadora da obra de Stanislávski. Com isso, nos foi possível fazer uma edição da imagem, substituindo os termos em russo por termos em português. Vejamos então a

²⁰ Tradução nossa. No original: “There is no ‘system’. There is nature”.

²¹ Elena Vássina é teatróloga e pesquisadora russa. Atualmente, é professora do Curso de Letras Russas da Universidade de São Paulo. Vássina dedica-se ao estudo da história do teatro russo e também possui publicações sobre a poética do drama moderno. No ANEXO I desta dissertação, o leitor encontrará a tradução completa de um trecho em que o esquema do “sistema” é abordado por Stanislávski.

De início, vejamos o significado dos três grandes retângulos localizados na parte inferior da imagem, identificados pelos números 1, 2 e 3. Stanislávski, referindo-se à imagem acima, diz:

– Em baixo (como se fossem 3 baleias em quais se apoia a Terra) estão três ideias, três principais e sólidas *bases da nossa arte*. Sempre devem se apoiar nelas.

Nº 1. [...] *A arte do ator dramático é a arte da ação interior e exterior.*

Nº 2. [...] fórmula de A. S. Púchkin: “*A verdade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias propostas...*”.²⁴

Nº 3. [...] *A criação subconsciente da própria natureza através da psicotécnica consciente do ator.*

(STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311)

Para o mestre russo, “a base do teatro é o fazer, o dinamismo” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 40).²⁵ A “atividade”, termo que aparece no item nº 1, significa, portanto, o dinamismo da arte teatral. Já o termo “ação”, que se desdobra nos conceitos de ação interior e ação exterior, é desenvolvido, por Stanislávski, sob a alcunha de **ação física**. Nesse sentido, o mestre russo elabora estratégias e procedimentos, com as ações físicas, para que o ator possa fazer uma análise da obra *através da ação* e não apenas por uma fruição mental e racional. Como veremos, mais adiante, a fala cênica também está fundamentada no conceito de ação. Como visto na citação acima, a ação tem aspectos interiores e exteriores, isto é, para Stanislávski “[...] atuar é ação – mental e física” (STANISLÁVSKI, 2008, p.40).²⁶

Um aspecto interessante, em relação à palavra “atividade”, é que Stanislávski faz uma metáfora no mínimo inusitada sobre as bases do “sistema”: são como 3 baleias que dão apoio à Terra. Essa imagem serve, talvez, para chamar a atenção para o dinamismo do “sistema” e do trabalho de ator, que nunca podem se fixar, pois estão sempre em atividade, em plena ação. O que são “baleias”, afinal? Animais enormes que não são como pilares fixos, mas como grandes sustentações móveis, que preservam o dinamismo do “sistema”. E o que é a “Terra”, afinal? É um mundo de princípios e procedimentos que não

²⁴ PÚCHKIN, 1949, p. 178. (Tradução de Elena Vássina)

²⁵ Tradução nossa. No original: “The basis of theatre is doing, dynamism”.

²⁶ Tradução nossa. No original: “[...] acting is action – mental and physical”.

pode ser visto como absoluto em nenhum momento: a Terra é uma esfera giratória que não para de se transformar a cada milésimo de segundo e ao longo de milênios! Enfim, essa curiosa metáfora parece nos alertar para não enxergarmos o “sistema” de Stanislávski como uma construção fixa e inabalável. O trabalho do ator tem que ser sólido, no sentido de ser *pleno*, mas não pode ser estagnado.

Vejamos agora o componente nº 2 (FIG. 1), em que temos a máxima de Púchkin: “a verdade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias propostas...” (PÚCHKIN, 1949, p. 178). O escritor russo escreve essa fórmula para autores dramáticos, mas Stanislávski também reflete essa máxima em seu trabalho, apenas adaptando-a para atores dramáticos.

As circunstâncias, entendidas como toda a gama do contexto ficcional, nascem, para Púchkin, de proposições da mente inventiva do autor dramático. Já para Stanislávski, no teatro, o ator entra em contato com essa criação textual do autor, permitindo-se ser provocado e instigado por suas circunstâncias propostas. Como veremos mais adiante, a tais circunstâncias devem ser somadas as proposições originadas da natureza imaginativa dos próprios atores, diretores e de todos os envolvidos com a criação de um espetáculo.

Focalizemos agora a terceira base do “sistema”, o item nº 3 – “subconsciente através do consciente” – (FIG. 1), que significa “a criação subconsciente da própria natureza através da psicotécnica consciente do ator” (STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311). Segundo essa máxima, o ator deve construir o seu trabalho baseado em uma psicotécnica consciente, para então alcançar a criação subconsciente da própria natureza humana. Stanislávski entende o subconsciente como o lugar onde residem nossas memórias afetivas (ou memórias emocionais, ou emotivas), nossas paixões e nossos sentimentos. O mestre russo almeja, portanto, uma técnica psicofísica consciente que possa despertar pérolas do subconsciente. Essa é a tônica de todo o “sistema”.

Compreenderemos melhor essa noção de psicotécnica consciente quando abordarmos, mais adiante, o trabalho com os “objetivos” – ou propósitos – das ações físicas. Vamos agora prosseguir com os significados dos demais números localizados no desenho que estamos estudando. A fim de evitar que o leitor tenha que voltar à página do esquema, disponibilizaremos abaixo os recortes correspondentes aos próximos componentes do “sistema” de Stanislávski:

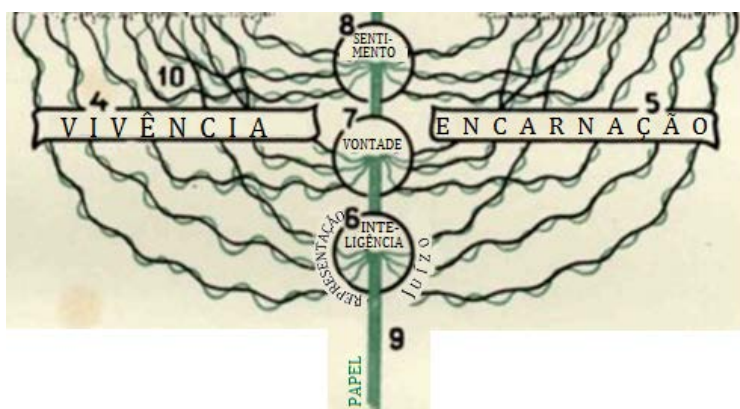


Figura 2 - Recorte "componentes 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10" do Esquema do "sistema".
 Fonte: STANISLÁVSKI, 1990.

Em cima dessas três bases principais da nossa arte estão construídas duas grandes plataformas:

Nº 4. *Processo da vivência* [...]

Nº 5. *Processo da encarnação*.

Em cima dessas plataformas estão sentados três virtuosos organistas em frente de dois grandes órgãos.

Nº 6, 7, 8. *Três motores da vida psíquica: inteligência, vontade e sentimento* [...].

Nº 9. Uma peça nova e o papel penetram os motores da vida psíquica. Jogam neles as sementes e estimulam um impulso criador.

(STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311)

As plataformas 4 e 5 (FIG. 1 e 2) se referem, respectivamente, à criação da vida interior (vivência) e da vida exterior de um papel teatral (encarnação). Podemos notar que há uma simetria no desenho esquemático, fato que parece evidenciar a igual importância que Stanislávski confere à vida interior e exterior na criação do ator. O mestre russo se utiliza dessa divisão apenas para fins didáticos, não pretendendo que o ator se divida em duas partes. O que pretende, de fato, é que o ator possa edificar sua arte como um todo orgânico,

conduzido pela lógica da natureza humana. Para isso, o ator precisa considerar tanto a vida interior como a vida exterior de um papel, para que possa desenvolver o seu *estado geral cênico* (FIG. 1).

Para Stanislávski, esse *estado geral cênico*, que é a união orgânica do *estado cênico interior* com o *estado cênico exterior*, “[...] precisa tornar-se natural, uma parte biológica de nós – nossa segunda natureza” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 584).²⁷ Portanto, para o mestre russo, durante toda etapa de uma criação e também sempre que estiver diante do espectador, os atores devem estar imbuídos desse estado cênico que pulsa tanto vida interior como vida exterior.

Focalizemos agora os componentes 6, 7 e 8, que são, respectivamente, inteligência, vontade e sentimento. Esses componentes estão relacionados à natureza do próprio ator, um ser humano que vive, constantemente, experiências relacionadas ao intelecto, à vontade e ao sentimento. Para Stanislávski, “o estado criativo aparece de várias formas. Às vezes o intelecto é dominante, às vezes o sentimento, às vezes a vontade” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 588).²⁸ Mas, para o mestre russo, todas essas faculdades humanas têm igual importância no desenvolvimento da atuação.

É natural haver atores mais cerebrais, outros mais emotivos e outros mais propensos aos ímpetos da vontade. O que Stanislávski procura fazer é identificar a característica dominante dos atores que estudam consigo e, então, ajudá-los, por meio dos procedimentos da denominada psicotécnica consciente, a desenvolverem suas outras faculdades, ainda pouco ou não exploradas.

Esses três componentes – inteligência, vontade e sentimento – são considerados por Stanislávski como *motores da vida psíquica*, pois atuam no “sistema” como molas propulsoras da ação interior e exterior do ator. São esses “motores”, esses “três virtuosos organistas” imaginários, que nos

²⁷ Tradução nossa. No original: “It must become a natural, biological part of us – second nature”.

²⁸ Tradução nossa. No original: “The creative state comes in various forms. Sometimes the intellect is dominant, sometimes feeling, sometimes the will”.

possibilitam a vivência e a encarnação (FIG. 1 e 2) dos mais diversos matizes da natureza humana.

Agora olhemos novamente para o desenho e prestemos atenção ao vetor ascendente que atravessa a inteligência, a vontade e o sentimento, chegando até à linha tracejada central. Esse vetor corresponde ao componente nº 9 (FIG. 3), que é o papel a ser desempenhado pelo ator numa peça teatral específica. Essa peça e esse papel surgem e depositam suas sementes nos motores da vida psíquica, estimulando o *impulso criador* do ator.



Figura 3 - Recorte "componentes 6, 7, 8 e 9" do Esquema do "sistema"
 Fonte: STANISLÁVSKI, 1990.

Lembremos-nos das *circunstâncias propostas* da máxima de Púchkin (item de base nº 2, FIG. 1). Relacionando-o ao item nº 9, podemos entender que o vetor da peça e do papel já carrega consigo as primeiras circunstâncias propostas, aquelas elaboradas pelo autor dramático, e as semeia nos três motores da vida psíquica para germinar a imaginação do ator.

Ao olharmos para o desenho (FIG. 1), podemos também imaginar outras formas, como quando brincamos de identificar os desenhos das nuvens. Por exemplo, pode ser possível enxergar uma silhueta do tronco de um corpo humano na parte clara e central da figura. A linha pontilhada do vetor que atravessa esse tronco humano pode suscitar a imagem de uma coluna

vertebral. Segundo Burnier, “uma ação parte definitivamente da coluna vertebral, do *tronco*. Ela *não é algo de periférico, mas de essencial*, e, portanto, deve partir do eixo central do corpo”. (BURNIER, 2009, p. 33) (itálicos do autor). Burnier afirma isso, tendo como referências Grotowski e Decroux, num capítulo de seu livro *A Arte de Ator: da técnica à representação* em que investiga as ações físicas em Stanislávski e em outros encenadores. Isso também pode nos ajudar a entender o “sistema”, pois lembremos que, para Stanislávski, a ação, que é semeada pelas circunstâncias propostas, é tanto interna como externa.

As circunstâncias propostas são, portanto, as sementes que serão transportadas pelas linhas de aspirações dos motores da vida psíquica. Podemos ver essas linhas de aspirações na imagem esquemática, identificadas como o item nº 10 (FIG. 4). No desenho, esse item é constituído pelo entrelaçamento de linhas verdes com linhas pretas: as verdes partem do vetor do papel (item nº 9, FIG. 2 e 3) e as pretas partem dos motores da vida psíquica (itens 6, 7 e 8, FIG. 2 e 3).



Figura 4 - Recorte "componente 10" do Esquema do "sistema"
 Fonte: STANISLÁVSKI, 1990.

Ao apreciarmos novamente o esquema (FIG. 1), podemos notar que todos os elementos do “sistema” estão interligados à semelhança de conexões neurais. Outra analogia possível é que essas linhas de aspirações sejam como um fluxo sanguíneo, orientado por veias e artérias, que é impulsionado por núcleos que funcionam como órgãos vitais da criação artística. E, ainda, se nos permitimos ver o desenho do esquema como uma obra de arte em si, capaz de suscitar nosso pensamento e imaginação, é possível imaginar o seguinte: as partes mais escuras das laterais do desenho (FIG. 1) podem ser vistos como dois pulmões com alvéolos em plena atividade. Dessa forma, como na respiração, que é um movimento duplo de inspiração e expiração, podemos perceber a presença do fluxo da vida interior e exterior na natureza humana.

Vejamos a observação de Stanislávski sobre o décimo item de seu “sistema”:

No início, essas aspirações estão recortadas, fragmentadas, desordenadas e caóticas, mas, à medida que se esclarece o objetivo principal de criação, elas se tornam contínuas, diretas e harmônicas (STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311).

Esse “objetivo principal de criação”, de que fala Stanislávski, é esclarecido à medida que as linhas de aspirações, carregadas de circunstâncias propostas, penetram o componente nº 11 (FIG. 5) do esquema do “sistema”, que é

[...] a esfera interior de nossa alma, nosso aparelho criador com todas as suas qualidades, aptidões, dons, talentos inatos, habilidades artísticas, procedimentos psicotécnicos que antes chamamos de “elementos”. São necessários para realização do processo da vivência (STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311).

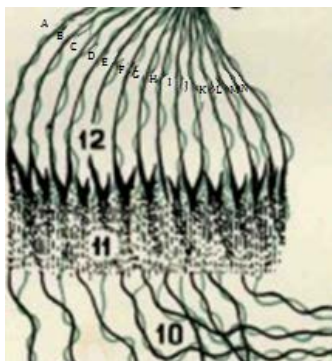


Figura 5 - Recorte "componentes 10, 11 e 12" do Esquema do "sistema"
Fonte: STANISLÁVSKI, 1990.

Esses procedimentos psicotécnicos estão representados, no desenho, por pequenas letras do alfabeto e seus “elementos” correspondentes:

a) Imaginação e suas invenções ('se', circunstâncias propostas do papel) [...]; b) Trechos e Tarefas [...]; c) Atenção e objetos [...]; d) Ação [...]; e) Sensação da verdade [...]; f) Tempo-Ritmo interno [...]; g) Memórias emotivas [...]; h) Comunicação [...]; i) Adaptação [...]; j) Lógica e coerência [...]; k) Caracterização interna [...]; l) Encanto cênico interior [...]; m) Ética e disciplina [...]; n) Domínio de si mesmo e acabamento [...]
(STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311).

Esses “elementos” são do âmbito do artista, assim como os motores da vida psíquica (inteligência, vontade e sentimento). À medida que as linhas de aspiração (nº 10, FIG. 5) fazem contato com esses “elementos”, penetrando na esfera interior da alma (nº 11, FIG. 5), começa a acontecer uma fusão entre as aspirações advindas do texto dramático e as oriundas do próprio ator. Stanislávski, quando fala sobre o esquema do “sistema”, observa que as linhas de aspiração “[...] se tintam, gradualmente, com os tons de cores dos ‘elementos’ do artista” (STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311).

Quando Stanislávski fala de “esfera interior da alma” – que é o componente nº 11 (FIG. 5) do “sistema” – podemos retomar aquela imagem da silhueta humana, suscitada por uma apreciação imaginativa do desenho (Cf. p. 35 e 36). Aos lados dessa silhueta imaginária, o que antes poderíamos enxergar como um par de pulmões, podemos ver agora como uma espécie de aura do ser humano, um tipo de membrana espiritual que irradia do interior para o exterior. Seria como se os braços e as pernas dessa suposta silhueta humana não fossem os únicos membros que permitem aos homens realizar ações, pois haveria também essas erupções da aura.

Retomando a lógica da gradual transformação das linhas de aspiração do artista, podemos notar que essas linhas não são exatamente iguais nos itens 10 e 12 (FIG. 5). Após atravessarem a esfera interior da alma (nº 11), as linhas sofreram mudanças e tomaram uma nova forma. Como podemos observar no desenho, essas linhas de aspiração, na região localizada pelo nº 12, estão “[...] irreconhecíveis depois de ter adotado gradualmente não somente os ‘elementos’ da peça, mas, também, os tons e cores dos ‘elementos’ do próprio artista [...]” (STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311).

Seguindo a ascensão das linhas de aspiração, agora resignificadas e representadas pelo componente nº 12, notaremos um ponto de convergência, um nó, entre todas essas linhas. Esse nó representa o componente nº 13 (FIG. 1 e 6) do esquema do “sistema” que, segundo Stanislávski, “[...] é aquele estado de alma que chamamos de ‘estado interior cênico’” (STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311).

Voltemos à analogia de Stanislávski de que os três motores da vida psíquica são como três virtuosos organistas que tocam dois grandes órgãos (Cf. p. 34). Então, podemos imaginar que os sons que são emitidos através dos tubos desses órgãos, que são as linhas de aspirações coloridas com os tons da peça e do próprio ator, ressoam até a articulação do nosso *estado cênico interior* (item nº 13, FIG. 1 e 6). À direita do esquema, também na forma de um nó, podemos ver a resultante da ressonância dos tubos do grande órgão da esfera exterior do artista no processo criativo. Esse nó representa o *estado cênico exterior* (FIG. 1 e 6).

Para Stanislávski, processos interiores e processos exteriores ocorrem, na natureza humana, de forma orgânica, em harmonia. No teatro, portanto, o mestre russo almeja que o ator possa agir em cena dessa mesma maneira, sem dissociar as esferas interior e exterior. Por isso, no esquema do “sistema”, podemos notar que o cordão do estado interior forma um novo nó junto ao cordão do estado cênico exterior. Esse novo nó mostra, literalmente, como estão amarrados os processos interiores e exteriores da criação do ator.

Os dois grandes órgãos ressoam, portanto, a mesma música, sendo que cada instrumento desenha uma textura sonora específica: à esquerda, as ressonâncias das vivências e, à direita, as ressonâncias da encarnação (FIG. 1 e 2). Como nos diz Stanislávski, “[...] falta unir dois ressonadores juntos. Nesse caso, forma aquela condição que chamamos em nosso idioma de *estado cênico geral*” (STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311).

Sendo assim, vimos que todas as ressonâncias interiores e exteriores do ator convergem para um único nó. Esse nó é nomeado, por Stanislávski, de *estado geral cênico*. No esquema, ao *estado geral cênico* está sobreposto o vetor de cor verde que representa o componente nº 14 (FIG. 6).



Figura 6 - Recorte "componentes 13, 14 e 15" do Esquema do "sistema"
 Fonte: STANISLÁVSKI, 1990.

Nº 14. São as linhas da aspiração dos motores da vida psíquica que estão entrelaçados uma com a outra como se fosse um torniquete e que se dirigem à supertarefa. Agora, depois de sua transformação e aproximação com o papel, chamamo-la de "linha da ação transversal" (STANISLÁVSKI, 1990, pp. 308 - 311).

Na citação acima, Stanislávski revela também o componente nº 15, que está no topo do esquema: a "suposta supertarefa" (FIG. 1 e 6). Como podemos notar no desenho esquemático, há uma verticalidade, um movimento ascendente desde a base até o topo (FIG. 1): o vetor que representa a linha de ação transversal (nº 14) nasce do vetor do papel (nº 9), passa pela "perspectiva do papel" (linha verde pontilhada) e aponta para a suposta supertarefa (nº 15).

Para entendermos o significado do termo *ação transversal*, optaremos por compreender, primeiro, o termo *supertarefa*.

A supertarefa pode ser entendida como uma frase capaz de tocar o cerne da obra e do papel que o ator desempenha. Essa frase deve ter o poder de estimular os dispositivos interiores e exteriores do ator, suas qualidades mentais e físicas, dando sustentação às suas ações. A supertarefa mantém a atenção e a imaginação ativas, que enriquecem cada pequena ou grande tarefa que o ator realiza em cada parte de uma peça. Todas as pequenas ou grandes tarefas e os trechos de uma peça ganham senso de unidade por sua conexão à supertarefa. A frase da supertarefa deve, portanto, assim como ocorre com cada tarefa que o ator realiza em cena, conter um verbo que estimule o ator à ação.

Stanislávski revela a supertarefa que elaborou para sua personagem na peça “O Doente Imaginário”, de Molière: “eu quero que as pessoas pensem que estou doente” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 310)²⁹. Vejamos dois verbos dessa supertarefa, “querer” e “pensar”: o primeiro está associado à vontade do ator (motores da vida psíquica, componentes 6, 7 e 8 do esquema) e o segundo, às circunstâncias propostas carregadas pelo papel (item nº 9) que germinaram no ator a criação de sua personagem (FIG. 1, 2 e 3). No caso do exemplo de Stanislávski, todas as suas ações em cena – cada fala, cada deslocamento no espaço, cada ato, cada olhar – serão norteadas pelo princípio de que as outras personagens da peça devem pensar que ele está doente.

Para Stanislávski, uma supertarefa deve ser elaborada sempre em correspondência com as ideias do autor do texto dramático que encenamos. Para que seja eficaz e estimulante, a supertarefa precisa ser uma mistura da nossa dedução do que poderia ser a supertarefa do autor – aquilo que deve ter orientado a escrita de sua obra – com as nossas próprias experiências e desejos. Por isso a supertarefa é considerada “suposta”, por dependerem também das aspirações do artista, que não são fixas e imutáveis, pois sofrem sensíveis transformações ao longo do processo criativo. Nas palavras do mestre russo, “[...] precisamos de uma Supertarefa que seja análoga aos pensamentos do autor, mas que, infalivelmente, evoque uma reação na personalidade do ator” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 308)³⁰. Essa reação na personalidade do ator, por sua vez, será orientada pela *ação transversal* (FIG. 1 e 6).

A *ação transversal*, ou *linha de ação transversal*, é o caminho ininterrupto que o ator percorre, por meio das ações de sua personagem, do início ao fim da peça, sempre em conexão com a supertarefa. Como o próprio nome sugere, falamos de uma linha de ação que *atravessa* toda a peça e todas as portas sensoriais do ator. Nesse sentido, todos os elementos do "sistema" são

²⁹ Tradução nossa. No original: “I want people to think I am ill”.

³⁰ Tradução nossa. No original: “[...] we need a Supertask which is analogous to the writer's thoughts but which unfailingly evokes a response in the actor's personality”.

articulados numa cadeia lógica e ininterrupta. A ação transversal é, portanto, a via em que a supertarefa conduz o ator, evitando desvios que possam tirar sua atenção do contexto da obra e dos propósitos da personagem. Se observarmos, por exemplo, a já citada supertarefa que Stanislávski elaborou para sua personagem na peça de Molière, é possível dizer que a sua ação transversal seria a de fingir que está enfermo. Essa ação de fingir uma enfermidade atravessará toda a peça, costurando cada uma das mais variadas ações do ator numa única trama que toque a essência da personagem.

Até o momento conhecemos, em linhas gerais, os componentes estruturais do “sistema” de Stanislávski. Podemos, então, seguir adiante e focar nossa atenção nas principais características da *ação física*. Mas, antes, uma ressalva: o “sistema” foi aqui explorado apenas em linhas gerais, para que o leitor possa ter um conhecimento panorâmico do enorme e fértil terreno cultivado por Stanislávski. É nesse terreno que brotam e se desenvolvem seus princípios e procedimentos de trabalho com a fala cênica, cuja abordagem será feita, com maior profundidade, no decorrer do texto.

Para cada elemento do “sistema”, aqui abordado de forma sucinta, Stanislávski escreve páginas e mais páginas, capítulos e mais capítulos recheados de questões, informações e fundamentos da arte de atuar. Segundo Vássina, “o sistema não somente dá respostas para o ator, mas, sobretudo, coloca algumas das mais importantes perguntas que provocam uma busca contínua por respostas” (VÁSSINA, 2013, pp. 37 - 38). O “sistema” não deve ser usado, portanto, como uma receita de atuação ou um manual que ensine o ator a ser inspirado, mas sim como um conjunto de fundamentos que podem impulsionar o ator a uma criação artística imbuída dos princípios da natureza humana. Para concluir esse raciocínio, retransmitimos as palavras do mestre:

O “sistema” não fabrica a inspiração. Apenas prepara o terreno adequado para ela. Quanto à questão de saber se virá ou não, isso vocês devem perguntar aos céus, ou à sua própria natureza, ou deixar por conta do acaso. Não sou nenhum mágico. Apenas posso mostrar-lhes novas iscas, técnicas para

despertar sentimentos e vivências (STANISLÁVSKI, 2008, p. 320, aspas do autor).³¹

1.2. AÇÕES FÍSICAS: UM CONCEITO E UM MÉTODO PARA O ATOR

Nesta seção, focaremos as ações físicas, conforme anunciado na abordagem do item nº 1 (Ação e Atividade) do esquema do “sistema” (FIG. 1). Entendemos a ação física não somente como um conceito base, mas também como um método para a atuação. Nesse sentido, apresentaremos as principais características conceituais da ação física, bem como os seus fundamentos de caráter metodológico.

Ao longo de toda a sua obra, Stanislávski defende que toda ação cênica precisa ter um *propósito*, uma meta. Mesmo o mais comum dos movimentos, como caminhar, precisa ter um propósito. E não pode ser uma meta qualquer, inventada do nada. Precisa ter forte relação com as circunstâncias propostas e com a supertarefa. O propósito também não pode ser a finalidade direta da ação, como “caminhar para fazer exercício físico” ou “caminhar para me deslocar no espaço”. É necessário algo mais, para além daquela finalidade que é, praticamente, intrínseca à ação.

O mesmo vale para a fala do ator, levando em conta não só as palavras proferidas, mas todo tecido de emissões sonoras, como murmúrios, gritos e interjeições. Um simples “psiu” precisa de um propósito para além do ato de chamar alguém. Não que “chamar alguém” deva ser excluído da ação, não se trata disso, mas sim de um algo mais que torne tão singular esse “psiu” que seja difícil substituí-lo por outro som ou palavra.

Mas o que é esse algo mais? É o propósito, a meta, o *objetivo* da ação. Mas como elaborar um objetivo corretamente, para que possamos, como atores,

³¹ Tradução nossa. No original: “The ‘system’ doesn’t manufacture inspiration. It just prepares the right soil for it. As to the question whether it arrives or not that you must ask heaven, or your own nature, or chance about. I’m no wizard. I can only show you new lures, techniques for arousing feelings and for experiencing”.

realizar ações cenicamente vivas e instigantes? Logo veremos isso. Primeiro, precisamos entender o conceito de *tarafa*, de Stanislávski.

Uma série de tarefas, interligadas numa sequência lógica, constitui a *ação transversal* que mantém o ator sempre conectado à supertarefa. Stanislávski diz que o ator precisa aprender a dividir o texto dramático em *trechos*, tomando consciência das principais transformações que ocorrem na passagem de um para o outro. O ator precisa identificar as mudanças que acontecem em relação ao conflito, como um todo, e à evolução das personagens. Em cena, o ator deve fazer fluir cada trecho, cada pequena ou grande parte do texto dramático, numa sequência lógica e ininterrupta, sem desvios que possam isolá-lo para fora do contexto dramático. Segundo Stanislávski, quando fazemos essa divisão do texto em partes, nos aproximamos das possíveis ações físicas que podemos realizar em cena, pois “há uma Tarefa criativa depositada em cada Trecho. [...] Como os Trechos, elas [as tarefas] devem fluir de uma a outra numa sequência lógica” (STANISLÁVSKI, 2008, 142)³².

Segundo Stanislávski, podemos dar nomes (substantivos) a esses *trechos* que delimitamos em um texto, mas “[...] uma Tarefa deve, invariavelmente, ser definida por um verbo” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 148)³³. Dessa forma, por exemplo, podemos intitular um famoso trecho da peça de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, de “cena do balcão” (dois substantivos). Esse título, bem como o contexto em que a cena se insere, já sugere uma possível *tarafa* (verbo) ao ator-Romeu: *escalar* a parede que leva ao balcão.

Mas não se trata de uma escalada qualquer numa parede qualquer. Para que essa simples tarefa possa ser considerada uma ação física, será necessário um propósito específico que esteja enraizado nas circunstâncias propostas da obra. Como, então, ativar esse propósito?

³² Tradução nossa. No original: “There is a creative Task stored in each Bit. [...] Like Bits they must flow in logical sequence from one to the other.”

³³ Tradução nossa. No original: “[...] a Task must invariably be defined by a verb.”

Inicialmente, o ator pode se perguntar **por que** Romeu deveria ou não escalar a parede que leva ao balcão. Então, o ator pode constatar, em sua análise, que Romeu e Julieta são de famílias rivais e que seus pais nunca permitiriam uma relação de amor entre os dois, tamanho o ódio que seus parentes nutrem entre si. Agora Romeu está diante de sua cobiçada e apaixonante Julieta, tendo conseguido adentrar em sua propriedade sem ser percebido pelos inimigos. Mas a qualquer momento pode aparecer alguém! Poderia, então, Romeu conter o ímpeto de subir ao balcão e aproveitar aquele precioso momento, ficando o mais próximo possível de Julieta? Quando teria outra oportunidade rara como essa? “Talvez nunca mais, tenho que dar um jeito de escalar essa parede agora!”, poderia concluir o ator-Romeu.

Para Stanislávski, perguntas que se iniciam com **por que** podem ajudar o ator a se conectar às circunstâncias propostas em que esteve sua personagem até o presente momento cênico, como no caso de Romeu, em que está prestes a tentar subir ao balcão de Julieta. Precisamos dos porquês, pois estes nos indicam tarefas justificáveis e instigantes que podem nos guiar em cena. Mas precisamos também de um **para que**, de um propósito, um objetivo, que justifique esse “escalar a parede” como algo que vá além do fim implícito de adentrar no balcão.

Stanislávski afirma que “[...] a questão ‘para que razão?’ é de importância considerável, pois nos obriga a esclarecer o que estamos visando [...] e nos impele à ação positiva” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 81, aspas do autor).³⁴ Entendemos, por “ação positiva”, uma ação recheada de conteúdo interior e embebida nas circunstâncias propostas, que mantém vivos os motores da vida psíquica do ator.

Diante dos fatos que circundam a cena do balcão, ou seja, diante de suas *circunstâncias propostas*, podemos imaginar que a tarefa de “escalar a parede que leva ao balcão” pode ser realizada com o propósito de cortejar e seduzir Julieta, de tentar conquistá-la. Agora, essa ação de escalar poderá se

³⁴ Tradução nossa. No original: “[...] the question, ‘for what reason?’ is of considerable importance. It obliges us to clarify what we are aiming [...] and impels us to positive action.”

configurar como uma ação física, pois terá um propósito específico. Não se trata de escalar a parede da casa de Julieta, simplesmente, para alcançar ou conseguir entrar em seu balcão. Trata-se de escalar a parede do balcão de Julieta **para que** seja possível seduzi-la mais de perto, tentando eliminar suas hesitações.

Julieta não está segura, ainda, se deve entregar-se ou não para Romeu e correr o risco de ter de encarar as consequências do ódio de suas famílias, de decepcionar seu pai recusando o pretendente que escolheu para ela. Então, o ator que interpreta Romeu precisa perceber a urgência da situação para poder, por exemplo, aproveitar sua ascensão ao balcão de Julieta e, seduzindo-a, tentar também ascender ao posto de seu amado.

Segundo Stanislávski, quando o ator realiza uma *tarefa*, com um propósito específico, esta funciona “como um ímã que atrai sua vontade de criar” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 146)³⁵. Sendo assim, o ator irá desenvolver essa tarefa com qualidades corporais e vocais específicas, como a velocidade e a fluência de sua escalada, a tonicidade muscular de seu corpo, ou até a intensidade e dinâmica de sua fala enquanto está escalando, caso haja fala. Em suma: *tarefas* precisam ser executadas com qualidades físicas e concretas – visíveis, audíveis, sensoriais, perceptíveis.

Escalar a parede do balcão de Julieta, com o propósito de seduzi-la, deve atrair qualidades físicas na ação do ator muito distintas das que poderiam surgir caso tal tarefa fosse realizada para outros fins, como “para socorrer Julieta”, “para dar um susto em Julieta”, “para esconder-se com Julieta”, ou “para raptar Julieta”. Podemos imaginar o quão diferentes poderiam ser os aspectos da subida ao balcão, em seu caráter físico e visível, em cada diferente propósito a que essa tarefa pudesse estar conectada.

Perguntas aquecem a imaginação do ator, levando-o a descobrir tarefas que, por sua vez, alimentam o seu fogo criativo e seu engajamento total (interior e

³⁵ Tradução nossa. No original: “Like a magnet it attracts his will to create”.

exterior) na cena. É interessante notar que quando omitimos a letra “t” do termo inglês *task* (em português, *tarefa*), é possível ler a palavra *ask*, que significa perguntar. Então, nos perguntamos “**por que**” para nos conectarmos às circunstâncias propostas da obra e, assim, nos atentarmos para a urgência de realizar tal ou qual tarefa. Nesse sentido, nos perguntamos também sobre o **para quê** de realizar essa tarefa, para nos conectarmos ao seu propósito e atrairmos as qualidades físicas adequadas e necessárias à realização de nossas ações como ações físicas.

Essas qualidades físicas, exploraremos com minúcia mais adiante, quando serão expostos princípios e procedimentos de Stanislávski no trabalho específico com a fala cênica. No momento, continuemos com o estudo da ação física, buscando entender suas principais características conceituais.

O **propósito cênico**, característica fundamental de uma ação física, para Stanislávski, pode ser entendido também como o **objetivo** da ação. A importância do objetivo se faz presente também na obra de Grotowski, mestre polonês do teatro que, dentre muitos feitos, contribuiu significativamente para a compreensão e o desenvolvimento das ações físicas oriundas de Stanislávski.

Grotowski (in RICHARDS, 2012, pp. 1 - 7; 107 - 113), que se assume como admirador e estudioso, e até continuador do “sistema” de Stanislávski, define o conceito de ação física distinguindo-o daquilo que seria um simples gesto, um movimento e uma atividade.

De acordo com as pesquisas de Grotowski (in RICHARDS, 2012), atividades (como varrer o chão, lavar a louça), gestos (como gestos típicos de um padre, ou de um juiz) e movimentos (como numa coreografia, com saltos, rolamentos, corridas etc.) não se constituem, por si só, em ações físicas. No entanto, se associarmos um objetivo à atividade, ao gesto, ou ao movimento, é possível transformá-los em *ações físicas*. Não é válido um objetivo como “varrer o chão para deixá-lo limpo”, pois deixar o chão limpo já é uma finalidade intrínseca do ato de varrer. No teatro, como já vimos, precisamos de um propósito, de um objetivo, que evoque qualidades cênicas diferenciadas no trabalho do ator.

Vejamos, então, um exemplo de Grotowski sobre como pode ser possível transformar uma atividade numa ação física. Se pensarmos como esse autor, a atividade de “preparar um cachimbo” não poderia ser complementada por um objetivo tal como “para fumá-lo”, pois fumar é uma finalidade intrínseca da atividade de preparar um cachimbo. No entanto, dizia Grotowski aos seus ouvintes, em uma de suas palestras:

[...] vocês me fazem uma pergunta que me deixa bastante sem graça (como normalmente acontece), então, vocês me fazem essa pergunta e eu tento ganhar tempo. Nessa situação, começo a preparar firmemente meu cachimbo. Agora minha atividade se torna uma ação física, porque se torna a minha arma: “Sim, estou realmente muito ocupado, preciso preparar meu cachimbo, limpá-lo, acendê-lo, depois disso tudo eu vou responder a vocês...” (GROTOWSKI segundo RICHARDS, 2012, p. 85)³⁶

Nesse sentido, a atividade de “preparar o cachimbo” se transformou em uma ação física, quando conectada ao propósito de *responder a uma pergunta que lhe foi feita*. Notamos também, na fala de Grotowski, que a palavra “firmemente” evidencia uma qualidade física visível e perceptível da ação. Qualidade essa não surgida ao acaso, senão em função do *objetivo* da ação.

Segundo Carvalho, “o objetivo revela, inclusive, pequenas ações e/ou movimentos que devem ser adicionados a essa ação, a esse verbo principal, para que ela consiga plena e visivelmente atingir sua meta” (CARVALHO, 2013a, p. 6). No caso do exemplo do cachimbo, notamos que Grotowski, tendo em vista o seu objetivo, ocupou-se de etapas como limpar e acender o cachimbo enquanto ganhava tempo para responder à pergunta. Nesse caso, o “verbo principal” a que se refere Carvalho seria “preparar”, sendo “limpar” e “acender” as ações adicionais desse verbo. Vale alertar: quando Carvalho defende que uma ação precisa “plena e visivelmente atingir sua meta”, não significa que o espectador tenha que desvendar o objetivo do ator, mas sim

³⁶ Jerzy Grotowski, conferência em Santarcangelo, Itália, 18 de julho de 1988, não publicada. Segundo Thomas Richards, discípulo do mestre polonês, a transcrição dessa conferência “[...] foi feita a partir de uma gravação em fita cassete, em francês, consultada através de Grotowski” (RICHARDS, 2012, p. 65).

que este tenha plena consciência de realizar algo com qualidades específicas e diferenciadas que, por sua concretude cênica, possam atrair a atenção do espectador e provocá-lo sensações.

A partir de estudos aprofundados sobre a *ação física* de Stanislávski e de outros mestres como Grotowski e Burnier, Carvalho desenvolve uma sentença-fórmula de grande utilidade e praticidade para se trabalhar com o objetivo. Vejamos:

[verbo + complemento]	+	[para + verbo + complemento(s)]
{ação}	+	{objetivo}³⁷

A parte da esquerda da fórmula, que Carvalho chama de “ação”, pode também ser entendida como a *tarefa* de Stanislávski. Retomando o exemplo de Grotowski da transformação de uma atividade em uma ação física, podemos escrever a seguinte sentença, do ponto de vista de quem realiza a ação:

[Preparar + o cachimbo]	+	[para + responder + a uma pergunta que me deixou bastante sem graça]
[verbo + complemento]	+	[para + verbo + complemento(s)]
{ação, ou tarefa}	+	{objetivo, ou propósito}

Carvalho analisa a sentença-fórmula do ponto de vista gramatical e constata uma ótima contribuição do ponto de vista linguístico. A primeira parte da sentença, estrutura entre colchetes da esquerda, é a oração principal, enquanto no lado direito da sentença,

[...] a *segunda parte*, entre colchetes, demonstra, pela sua estrutura e por sua relação com a primeira parte, que o *objetivo* é uma *oração subordinada adverbial final*, cuja função linguística é: *modificar e determinar* pormenorizadamente as circunstâncias, as condições e a finalidade *da ação* expressa

³⁷ CARVALHO, 2013a, p. 5

pelo *verbo da oração principal*³⁸. Vale a pena chamar a atenção para o fato de que esta palavra **para**, que liga as duas partes, é uma forma reduzida da expressão **para que** (CARVALHO, 2013b, p. [--]).

Se, por exemplo, usarmos a expressão “para que” no exemplo do cachimbo de Grotowski, a sentença poderia ser escrita da seguinte maneira: preparo o cachimbo *para que* eu responda a uma pergunta que me deixou bastante sem graça.

Para Carvalho, a estrutura do lado direito da fórmula tem sempre a função de detalhar a finalidade e as circunstâncias do verbo (ação) expresso na estrutura da esquerda (oração principal), seja como “oração subordinada adverbial final”, no caso gramatical, ou como “objetivo”, no caso teatral. Para Carvalho,

o grande diferencial do teatro, em relação à gramática, encontra-se na questão operacional corporal e vocal do trabalho de atuação: para que o objetivo cumpra plenamente sua função, o ator tem que traduzi-lo em parâmetros físicos de trabalho corporal e de trabalho vocal, rigorosamente bem executados (CARVALHO, 2013b, p. [--]).

Outra informação importante, decorrente da definição linguística, é que a *oração subordinada adverbial final modifica* “[...] as circunstâncias, as condições e a finalidade *da ação* expressa pelo *verbo da oração principal*” (CARVALHO, 2013b, p. [--]). Essa noção de modificação, de transformação, é muito importante para o desenvolvimento da atuação segundo a lógica das ações físicas. Se, em uma ação física, precisamos realizar algo para além do fim implícito de uma ação, já causamos uma transformação na ação de origem, provocando transformações nas percepções e sensações tanto de quem nos observa como de nós mesmos.

Stanislávski dá grande importância à *transformação* cênica, às constantes modificações no desenrolar do conflito dramático. Tanto é que o mestre russo considera a atividade, o dinamismo, como base de seu “sistema” (FIG. 1). Conforme veremos mais adiante, as ações físicas precisam promover

³⁸ Definição gramatical extraída por Carvalho de CUNHA e CINTRA, 2007, p. 555, 609 e 610, 618 - 622.

justaposições, contrastes entre um ato e outro, possibilitando ao ator jogar com seus mais diversos recursos expressivos na elaboração da *perspectiva* de seu papel.

Sobre essa questão da transformação cênica, podemos citar também Burnier, para quem uma ação física, para se configurar como tal, precisa também modificar a realidade cênica, tanto de quem realiza a ação como de quem a observa:

Será ação para o sujeito-ator tudo o que o modifica de alguma maneira, que tem relação com seu ser, sua vontade, seus desejos, anseios, determinações, com sua pessoa; já do ponto de vista do observador-espectador, será ação tudo o que igualmente transformar a sua pessoa, a sua percepção ou a sua interpretação daquilo que presencia, testemunha (BURNIER, 2009, p. 34).

Essa noção da ação física como *modificadora da realidade cênica*, proposta por Burnier, assim como a distinção de Grotowski entre atividades, gestos e movimentos, e a sentença-fórmula elaborada por Carvalho, vêm, portanto, ajudar a esclarecer, além de enfatizar e complementar o caráter conceitual da *ação física* de Stanislávski. Além disso, vimos que elaborar objetivos cênicos, que complementem as tarefas do ator-personagem, pode ser uma estratégia eficaz para que sejam evocadas e dinamizadas no ator suas vias sensíveis e seus desejos de criação.

Acreditamos que a sentença-fórmula de Carvalho (Cf. p. 49) compreende uma noção estrutural completa, tanto teórica, no que se refere ao conhecimento do *objetivo* (conceito chave para o entendimento da ação física), como prática, no que se refere à sua aplicabilidade em exercícios de atuação ou mesmo em montagens teatrais. A sentença-fórmula pode ser muito útil nos momentos em que o ator não tem ideia do que fazer em cena, ou mesmo nos momentos em que as suas ações físicas possam necessitar de alguns ajustes (como impressão de mais sutilezas, tornando-as ainda mais bem elaboradas em suas qualidades psicofísicas).

A sentença-fórmula de Carvalho também pode ser muito útil para registrarmos nossos melhores momentos dos ensaios, aqueles momentos que gostaríamos de fazer sempre tão bem como da primeira vez, senão melhor. Nesse caso, o registro do objetivo das ações físicas não deve servir para cristalizar uma única forma de realizá-las, mas sim para instigar o ator a atuar com propósitos que poderão sempre ser enriquecidos com novos detalhes. Parafraseando Stanislávski (2008), o ator precisa de “ímãs” para deixar emergir sua natureza humana, para atrair seus mais expressivos anseios, sentimentos e emoções para a cena teatral.

Até o momento, podemos resumir o que sabemos sobre as ações físicas da seguinte maneira: uma *ação física* pode ser definida como uma tarefa concreta que o ator desenvolve (verbo com complemento), através do corpo (com ou sem fala), perceptível no espaço cênico, fundamentada nas circunstâncias propostas da obra – que justificam o seu “por que” –, com objetivo – que justifica o seu “para que” –, para causar transformações, afetando o outro e a si mesmo em sensações e atitudes.³⁹

Vamos agora, em vias de conclusão desta seção, buscar a compreensão de como Stanislávski trabalhava com seus atores sobre as ações físicas. Notaremos que os princípios metodológicos de Stanislávski não estão subordinados a nenhuma estética teatral específica. Pelo contrário, as ações físicas podem ser utilizadas como procedimento de aprendizado e desenvolvimento da arte de atuar, podendo servir de base para cenas ou espetáculos das mais diversas naturezas estéticas.

Segundo Shapiro, discípulo de Knébel (que, por sua vez, foi discípula direta de Stanislávski), é limitador associarmos Stanislávski somente ao sucesso da estética naturalista, com suas famosas encenações das peças de Tchekhov, que representava o gosto popular da Rússia de sua época. Nas palavras de Shapiro,

³⁹ Essa definição concisa de ação física, delineada segundo a obra de Stanislávski e somada às contribuições de outros mestres, como Grotowski e Burnier, tem sido constantemente revisada e reelaborada nas pesquisas teórico-práticas do Estúdio Fisções, sob a orientação de Carvalho. Aqui se faz presente uma apreciação que julgamos pertinente para este trabalho.

[...] Stanislávski era um artista brilhante, que adorava papéis bufonescos ou grotescos com os quais fazia muito sucesso. Ele adorava Molière e Shakespeare. O problema é que colocam um sinal de igual entre Stanislávski e Tchekhov. Ele descobriu Tchekhov, mas teve muito mais depois. E, como todo grande artista, teve etapas que se diferenciam radicalmente umas das outras. Ele era um experimentador, um reformador do teatro, então até o último dia negava o que tinha feito. O método das ações físicas ou método da análise através da ação são coisas que ele descobriu apenas no final da vida e contradiziam muito as experiências dos primeiros anos (SHAPIRO, 2012a).⁴⁰

Vejamos então do que se trata essa *análise através da ação*, mencionada por Shapiro, para continuarmos o estudo sobre as ações físicas e entendermos algumas dessas últimas descobertas de Stanislávski.

Stanislávski propõe, como procedimento metodológico de trabalho com as ações físicas, que o ator comece a estudar o texto sem a preocupação de dizer literalmente as palavras do autor, mas com o desafio de, utilizando suas próprias palavras, apropriar-se dos acontecimentos do conflito dramático. Assim, improvisar a partir de *visualizações* provocativas, sugestionadas, por exemplo, pelo espaço cênico e seus objetos, previamente organizados em função das circunstâncias propostas pelo texto, instigará o ator a falar com qualidades sonoras adequadas às metas comunicativas da cena. Dizer as verdadeiras palavras do texto será uma etapa posterior da criação, pois para que estas soem *vivas* e *orgânicas* é preciso antes acender a imaginação e, parafraseando Stanislávski (2008), criar visualizações que atuem como chamariz, como iscas, para os sentimentos e as emoções.

Uma fala *orgânica* não é necessariamente uma fala vinculada a estéticas de caráter realista. Em sua obra, Stanislávski usa a palavra *orgânica* para se referir a uma atuação organizada de forma tão complexa quanto ocorre na natureza, em que cada elemento, por menor que seja, sempre se relaciona com o todo e possui características específicas. Os fenômenos da natureza são, para Stanislávski, verdadeiros mestres da arte do ator, pois, em cena, tudo

⁴⁰ Disponível em:

<http://br.rbth.com/articles/2012/09/19/nao_nasci_um_seguidor_de_stanislavski_15653.html>

deve se conectar de forma que pareça tão vivo e espontâneo como na natureza.⁴¹

As ações físicas, em sua via metodológica, compõem-se de estratégias para o ator desenvolver, *na* ação, uma fala viva e orgânica. A possibilidade do exercício mental reflexivo não é, no entanto, descartada: será necessário voltar ao texto para avaliar a relação entre as improvisações realizadas e o contexto da obra, entendendo a lógica entre seus acontecimentos e trechos; depois, volta-se à improvisação, agora revigorada por um melhor entendimento das circunstâncias propostas. O importante é que esse entendimento comece pelos sentidos, pela via sensorial do corpo, impulsionando o ator a tomar atitudes.

A *análise através da ação* é desenvolvida por meio de estratégias que servem para evitar a passividade do ator diante da criação cênica. Essa passividade é apontada por Stanislávski como uma provável consequência de um excessivo trabalho de mesa sobre o texto dramático, ou seja, de uma divisão acirrada entre primeiro realizar um estudo detalhado da obra literária para somente depois ensaiar as cenas do espetáculo. Knébel, refletindo sobre essa prática, diz:

[...] durante o largo período de mesa, o papel mais ativo passa pelo diretor que explica, informa, seduz, enquanto o ator se adapta às respostas que o diretor-chefe dá por ele a todas as perguntas relacionadas com a obra e o papel (KNÉBEL, 2010, p. 14).⁴²

Para Stanislávski, uma das consequências mais indesejáveis do processo inicial – de passar exclusivamente pela via da dissecação lógica do texto dramático – era que o ator tendia a criar uma dicotomia entre o lado físico e o lado psíquico da construção da personagem. Como vimos, para o mestre russo não deve haver essa separação, pois toda ação física é psicofísica, ou seja, as atitudes externas e internas do ator-personagem estão indissolúvelmente

⁴¹ Grotowski contribui significativamente para o desenvolvimento dessa noção de *organicidade* ao orientar suas “[...] investigações para o campo do comportamento humano ligado às condições extracotidianas” (GROTOWSKI segundo PEIXOTO, 2011, p. 41).

⁴² Tradução nossa. No original: “[...] durante el largo período de mesa, el papel más activo pasa al director que explica, relata, seduce, mientras que el actor se adapta a las respuestas que el director-jefe da por el a todas las preguntas relacionadas con la obra y el papel.”

ligadas às circunstâncias da obra. No trabalho de mesa, o elenco analisava o texto e procurava entender as motivações internas de seus papéis, o que não dava garantia nenhuma de apreensão física dessa análise, pois num processo exclusivamente racional os atores não tinham a oportunidade de adentrar no espaço cênico para experimentar suas ações em situações concretas.

Nos últimos anos de vida de Stanislávski, em que as ações físicas se constituíram no eixo de suas pesquisas, surgia um novo procedimento: desde o princípio dos ensaios, passa a ser necessário provocar a análise da obra a partir da ação – da investida vocal e corporal do ator no espaço cênico. Dessa forma, o ator assume um papel mais ativo no estudo e na criação da cena. O diretor, que é um observador ativo, deve investir muita atenção nesse tipo de trabalho para não cair no risco de uma experimentação superficial da cena. Assim, deverá haver o equilíbrio entre o estudo lógico-racional da obra e a pesquisa cênica concreta e sensorial. O trabalho de mesa será também indispensável, porém este acontecerá sob um novo percurso metodológico, pois, como diz Knébel, após cada estudo prático da peça, os atores voltarão à mesa

[...] para refletir sobre o que foi descoberto por eles mesmos, para verificar quão precisamente eles cumpriram com a ideia do dramaturgo, para compartilhar sua experiência vital adquirida durante o processo de trabalho, para receber do diretor respostas às perguntas que lhes tenham surgido, para compreender ainda mais profundamente o texto e, deixando de lado a mentira, pesquisar novamente em ação a fusão com o papel (KNÉBEL, 2010, p. 22).⁴³

Esse dinamismo no trabalho do ator, apontado por Knébel como uma ativa alternância entre cena e “mesa”, pode ajudar a enriquecer a fala cênica com qualidades específicas. Essas qualidades são o que chamamos, aqui, de *nuances expressivas*, foco de nossa próxima seção.

⁴³ Tradução nossa. No original: “[...] para reflexionar sobre lo descubierto por ellos mismos, para comprobar con cuánta precisión han cumplido con la idea del dramaturgo, para compartir su experiencia vital adquirida durante el proceso de trabajo, para recibir del director respuestas a las preguntas que les hayan surgido, para comprender aún más profundamente el texto y, haciendo a un lado la mentira, buscar de nuevo en la acción la fusión con el papel.”

1.3. NUANCES EXPRESSIVAS NA FALA CÊNICA

Até o momento da presente dissertação, conhecemos fundamentos importantes do “sistema” de Stanislávski e cuidamos, especialmente, da *ação física*, apresentando suas características conceituais e metodológicas. Sendo assim, podemos agora dar atenção específica à *fala cênica* e suas *nuances expressivas*.

Stanislávski faz duras críticas aos atores que falam “[...] mecanicamente no palco” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 400)⁴⁴. O mestre russo entende “fala mecânica” como clichê e sobreatuação, associando-a aos atores que estão em cena somente “[...] para demonstrar a qualidade da mercadoria” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 401)⁴⁵. Para Stanislávski, a *fala cênica* não deve ser um mero veículo de exibicionismo, uma mercadoria a ser vendida, mas sim um acontecimento cênico. A fala cênica, assim como a ação física, precisa ser fundamentada no contexto ficcional – nas circunstâncias propostas – e ser construída com base na imaginação e na visualização. A fala do ator também precisa ter propósitos – objetivos – e provocar transformações na realidade cênica.

Nesse sentido, Stanislávski escreve, sob a influência de Volkonski⁴⁶, um extenso capítulo sobre a fala cênica – na segunda parte do livro *Trabalho de Ator* – oferecendo-nos uma valiosa abordagem desse aspecto tão caro ao teatro. Assim, de nossa parte, oferecemos ao leitor a nossa apreciação do panorama de Stanislávski de trabalho com a fala cênica, abordando, em seções específicas, alguns dos principais aspectos desse componente da atuação.

⁴⁴ Tradução nossa. No original: “[...] mechanically onstage”.

⁴⁵ Tradução nossa. No original: “[...] to demonstrate the quality of the merchandise”.

⁴⁶ Em diversas notas de tradução, Saura afirma que Stanislávski baseia-se nas Leis da Fala descritas no livro “A Palavra Expressiva”, de Volkonski. Ver, por exemplo, em STANISLÁVSKI, 2009, p. 192, a nota de rodapé nº 41.

1.3.1. PERSPECTIVA E JUSTAPOSIÇÃO NA CENA TEATRAL

Podemos destacar as ideias de perspectiva e justaposição como noções básicas defendidas por Stanislávski no trabalho com a fala cênica. Para o mestre russo, a arte de atuar, assim como a arte da pintura, deve abarcar uma noção de profundidade, formando camadas não de tinta, mas de ações. Essas camadas, na criação do ator, podem ser compreendidas, por exemplo, como ações físicas principais que se desdobram em ações físicas complementares, ou como uma supertarefa que se compõe de tarefas que, por sua vez, se preenchem de tarefas menores: quanto mais o ator pormenoriza sua criação, mais profundidade pode adquirir no desenvolvimento de uma atuação viva e orgânica, de valor humano e artístico.

Stanislávski define a *perspectiva*, na cena teatral, como a “[...] a relação e o arranjo harmoniosos das partes de toda a peça e do papel” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 458).⁴⁷ Nesse sentido, o ator precisa compor e organizar a sua fala não isolando as palavras de seu contexto, mas unindo-as num conjunto que soe como uma pintura preenchida de contrastes e sutilezas, com alguns traços mais espessos e outros menos, com cores muito quentes e outras nem tanto.

Existem, no entanto, algumas diferenças entre a perspectiva na pintura e no teatro. Segundo Stanislávski,

Na pintura, o primeiro plano é mais nítido, mais colorido do que as coisas mais distantes. Na atuação, as cores mais ricas são dispostas não de acordo com a proximidade ou a distância física de uma ação, mas por causa de seu significado em relação a toda a peça (STANISLÁVSKI, 2008, p. 458).⁴⁸

⁴⁷ Tradução nossa. No original: “[...] harmonious relationship and arrangement of the parts of the entire play and the role”.

⁴⁸ Tradução nossa. No original: “In painting, the foreground is sharper, more colourful than things further away. In acting, the richest colours are placed not according to the physical closeness or distance of an action but because of its significance in relation to the whole play”.

Na pintura, são aspectos como o jogo de luz e sombra e a disposição das formas que dão ao observador a ilusão de perspectiva. Já no teatro, essa perspectiva cênica se constrói pelas ações, pelo conjunto de tarefas que são conduzidas pela linha de ação transversal, tanto em relação à obra como às suas personagens. As *linhas de aspiração do artista* devem convergir, portanto, não para um suposto ponto de fuga, princípio que possibilita a perspectiva na pintura, mas para uma suposta supertarefa que, como vimos, funciona como um tipo de catalisador de todo o “sistema” de Stanislávski. Nesse sentido, o ator não realiza cada tarefa de seu papel isoladamente, mas em harmonia, num fluxo orientado por contrastes, sutilezas e nuances das mais variadas expressões. Tudo o que o ator diz em cena também deve estar conectado às circunstâncias propostas e direcionadas aos propósitos cênicos e à supertarefa. Stanislávski, dirigindo-se ao ator, diz que a perspectiva deve acompanhá-lo a cada momento de sua criação e afirma: “sem ela você não pode, sequer, dizer ‘sim’, ou ‘não’” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 458).⁴⁹

A fala cênica, para ser trabalhada de acordo com essa noção de perspectiva na cena teatral, precisa, segundo Stanislávski, obedecer a algumas leis, como às leis da pausa e do acento, que veremos nas próximas páginas. Mas, para o mestre russo, há uma lei suprema, que dá ao ator o direito de, inclusive, desobedecer às outras leis:

Essa é a lei da justaposição, com base na qual devemos, a todo custo, realçar, claramente, palavras antitéticas que expressam pensamentos, sentimentos, imagens, percepções, ações e assim por diante. [...] Faça uma das partes justapostas soar forte, a outra suave, uma no registro mais agudo, outra mais grave, a primeira com uma coloração, a segunda com outra, outros tempos, etc. Apenas deixe a diferença, entre as duas partes justapostas, ser bem clara, deveras tão clara quanto possível (STANISLÁVSKI, 2008, p. 428).⁵⁰

⁴⁹ Tradução nossa. No original: “Without it you can’t even say, ‘yes’, or ‘no’”.

⁵⁰ Tradução nossa. No original: “That is the law of juxtaposition on the basis of which we must at all costs clearly highlight antithetical words which express thoughts, feelings, images, perceptions, actions and so on. [...] Make one of the juxtaposed parts loud, the other soft, one in the upper, the other in the lower, register, the first in one, the second in another colour, tempo, etc. Just let the difference between the two juxtaposed parts be as clear, indeed as clear as possible”.

Entenderemos, no decorrer desta seção, por que motivo essa *lei da justaposição* dá ao ator o poder de infringir as outras leis. No momento, importa fazer duas considerações sobre essas variações expressivas decorrentes da justaposição:

- 1) Não devem ser somente fruto de rasgos de inspiração, pois o ofício do ator exige a manutenção da atuação: uma fala que, por exemplo, soe impactante no dia da estreia, com qualidades diferenciadas como durações de pausas e variações de entonação, deve ter o rigor de soar com as mais semelhantes possíveis qualidades – ou com ainda mais qualidades – até o último dia de uma temporada.
- 2) Não devem, tão pouco, se constituir apenas de um virtuosismo vocal que baste por si só: as justaposições precisam ocorrer em função da necessidade de se comunicar algo de maneira cenicamente orgânica, com tarefas e objetivos específicos.

Mesmo a imaginação, com os seus mágicos “ses”, precisa ser organizada em perspectiva, com justaposições, pois, como veremos, os “ses” estimulam no ator a elaboração de visualizações – ou subtextos ilustrados – que lhe dão motivações para proferir suas falas com qualidades de uma ação física. Contudo, existe algo anterior a todo esse processo, algo sem o qual o ator não pode fazer valer nenhum dos princípios estudados até aqui. Referimo-nos à *atenção*.

1.3.2. ATIVAR, SUSTENTAR E RENOVAR A ATENÇÃO

A qualidade da atenção do ator depositada no seu trabalho, dos ensaios às apresentações, pode determinar a qualidade da recepção do espetáculo teatral. Cada mínimo detalhe da fala é importante na fruição de uma encenação. O ator deve ativar sempre a sua atenção, sustentando-a e renovando-a, para trabalhar sobre a palavra e capturar esse tão sensível sentido do espectador que é a audição. Nesse aspecto, ao refletirmos sobre

criações cênicas nas quais o texto é um dos principais referenciais, devemos dar atenção especial à habilidade do ator em transformar a palavra escrita em fala cênica.

Nessa transformação do texto escrito para a cena, ao menos duas questões serão sempre pertinentes a qualquer momento de um processo criativo:

- Para que pretendemos encenar tal texto e levá-lo ao espectador?;
- O que deve ser indispensável para nossa montagem não se tornar apenas um recital de um texto literário decorado?

Se não acharmos respostas à primeira pergunta os atores poderão ficar com suas atenções dispersas, criando cenas sem unidade de sentido, culminando no desinteresse ou na apreciação confusa do espectador. Quanto à segunda questão, se não é considerada, não poderíamos negar que, talvez, a leitura da peça no livro fosse um convite mais agradável à recepção do que assistir a uma montagem pouco trabalhada ou de elaboração confusa. Mais adiante serão retomadas essas questões.

A atenção do ator precisa, portanto, ser ativa, para que não seja apenas um ente passivo da criação que fica a esperar as indicações do diretor. O ator não deve ativar a atenção apenas por breves momentos da criação, como quando o diretor o solicita que faça algo, mas deve sustentá-la sempre que estiver em trabalho, renovando-a, constantemente, com inesgotável imaginação e insaciável curiosidade.

É a qualidade da ação do ator que irá atrair ou não a curiosidade do espectador, e a qualidade de sua ação depende do nível de sua atenção. Se o ator tem o zelo de estar sempre atento, de forma ativa, curiosa e instigada, podem ser maiores as chances da atenção do espectador também ser ativa e instigante em relação ao espetáculo. Conquistar e manter a atenção do espectador não é o único objetivo do ator, mas isso não pode ser ignorado, tendo em vista que o teatro é uma arte de encontro presencial.

Atores pretendem suscitar algo no espectador e esse é um dos principais motivos que leva as pessoas ao teatro. Sentimentos? Emoções? Reflexões? Sensações? Seja o que for, para suscitar algo no espectador, será preciso, primeiro, captar a sua atenção. Não se trata de fazer macaquices, ainda que macaquices possam até ser interessantes em algum contexto específico, mas sim de trabalhar atentamente sobre cada palavra, verso, frase e trechos longos. É preciso recheiar esse trabalho com justaposições, como de ritmos e intensidades distintas, organizadas em perspectiva, para oferecer ao espectador ações físicas com qualidades específicas e instigantes.

Nesse sentido, para elaborar uma fala cênica com variações de elementos como ritmo, entonação, timbre, intensidade e fluência⁵¹, o ator deve dominar recursos técnicos como a respiração, a articulação, a colocação e a ressonância. Ler o texto somente respeitando a pontuação e a semântica também não é suficiente para conquistar a atenção do espectador. Para que a fala do ator não soe monótona e previsível, é necessária uma qualidade vocal específica ao teatro, pois, parafraseando Stanislávski (2008), cada pequeno trecho do texto dramático deve ser dito, em cada instante da cena, motivado por algum elemento de seu contexto.

Para saber como falar em cena, é preciso saber *ampliar a escuta*. É necessária uma escuta atenciosa para poder captar os elementos mais provocativos das circunstâncias propostas e saborear o texto num jogo de reações: um ator ouve o outro com interesse e atenção ativa, deixando-se tocar por suas palavras e/em ações, e, por conseguinte, como uma (re)ação física, diz também o seu texto. Esse jogo do ator, quando bem executado, com atenção e com perspectiva, pode elevar sua presença artística a um nível capaz de provocar grande interesse e atenção, também, em quem o observa.

Não estamos dizendo que o ator deve ser refém do espectador, subordinando sua arte aos gostos e desejos de um suposto público. Stanislávski também não pretendia isso. No entanto, é necessário que o ator seja capaz de proporcionar

⁵¹ Falaremos sobre esses elementos mais adiante.

um evento artístico aos espectadores, que possa catalisar o seu interesse e sua atenção.

Para concluir esta seção, vejamos as palavras da diretora e pesquisadora teatral Anne Bogart, que destaca, do ponto de vista dos criadores da obra teatral, o papel fundamental da atenção e do interesse:

Grandes peças resistem ao tempo porque abordam questões humanas críticas que ainda são vitais para uma cultura. Quando estendemos a mão para uma peça, quando estabelecemos contato, criamos uma relação com essas questões. O interesse é nosso guia. O interesse desperta atenção. A atenção excita o objeto de nossa atenção. Nós interagimos com interesse e atenção a esses temas e eles também reagem. Nessa interação acontece alguma coisa que nos transforma. Nossa tarefa é encontrar formas em que a interação possa ocupar o momento presente. Nossa esperança é que ela será perceptível a outros que serão arrebatados ao sentir sua energia e poder (BOGART, 2011, p. 82).

Para que essa esperança de arrebatamento dos espectadores, mencionada por Bogart, possa se tornar concreta, o ator deve, de acordo com o “sistema” de Stanislávski, fundamentar a sua criação no uso consciente da *imaginação* e da *visualização*. Como veremos a seguir, as imagens instigam e potencializam a fala do ator.

1.3.3. O PODER DA IMAGINAÇÃO E DA VISUALIZAÇÃO⁵²

Reiteramos que o estudo proposto na presente dissertação pretende contribuir para a formação de um ator atento e consciente, no que se refere a uma fala cênica viva, repleta de sutilezas e matizes expressivos. Seguindo o escopo do “sistema” de Stanislávski, estudaremos agora como a imaginação e a visualização podem contribuir como elemento catalisador desse aprendizado.

⁵² Sobre este tema também escrevi *A Visualização como Instrumento de Análise Ativa no Desenvolvimento da Fala Cênica*, trabalho publicado nos anais da VI Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais, 2013, Blumenau-SC.

No capítulo 4 – *A imaginação* – do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*, de Stanislávski, há uma nota do tradutor Jorge Saura, que sintetiza o significado e a função do conceito de visualização:

O termo "visualização" não expressa completamente a ideia do autor, pois se refere à reprodução imaginária de sensações não só visuais, mas auditivas, olfativas, gustativas e táteis. Ao falar de "película de visualizações", Stanislávski se refere à recordação ou à criação imaginária de uma série mais ou menos longa de sensações que podem se unir argumentalmente e que devem estimular o comportamento do ator em uma determinada direção (SAURA in STANISLÁVSKI, 2003, p. 95, aspas do autor).⁵³

Para uma compreensão mais aprofundada da visualização e de sua importância para a formação do ator, estudemos detalhadamente o trecho acima citado.

Na primeira afirmação, Saura afirma que a **visualização** se refere à **reprodução imaginária de sensações** visuais, auditivas, olfativas, gustativas e táteis. Essa definição condiz claramente com o pensamento de Stanislávski quando diz, por exemplo, que "[...] falar significa desenhar imagens visuais" (STANISLÁVSKI, 2008, p. 405)⁵⁴ e que, portanto, deve-se falar em cena "[...] tanto aos ouvidos como aos olhos" (STANISLÁVSKI, 2008, p. 405)⁵⁵. Para o mestre russo, no teatro, as palavras devem despertar "[...] imagens auditivas e visuais, além de outras experiências sensoriais, no ator, em seus parceiros de cena e, através destes, no espectador" (STANISLÁVSKI, 2008, p. 402)⁵⁶. E ainda, no capítulo 6 – *Fala Cênica* – do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação*, de Stanislávski, em nota de tradução de Saura, nos é revelada uma anotação feita à mão pelo autor, em seu original: "deve ser dito de uma vez por todas: as visualizações se combinam com

⁵³ Tradução nossa. No original: "El término 'visualización', no expresa completamente la idea del autor, pues se refiere a la reproducción imaginaria de sensaciones no sólo visuales, sino auditivas, olfativas, gustativas y táctiles. Al hablar Stanislavski de 'película de visualizaciones', se refiere al recuerdo o a la creación imaginaria de una serie más o menos larga de sensaciones que pueden unirse argumentalmente y que deben estimular el comportamiento del actor en una determinada dirección."

⁵⁴ Tradução nossa. No original: "[...] to speak means to draw visual images".

⁵⁵ Tradução nossa. No original: "[...] so much to the ear as to the eye".

⁵⁶ Tradução nossa. No original: "[...] aural and visual images, and other sensory experiences in the actors and their partners and, through them, the audience".

representações auditivas, gustativas, táteis e de outros tipos" (STANISLÁVSKI, 2009, p. 159)⁵⁷. Para Stanislávski, essa questão é fundamental na fala cênica, pois:

As palavras podem estimular nossos cinco sentidos. Tudo o que precisamos fazer é recordar o nome de uma obra musical ou de um artista, de um prato de comida, de um perfume preferido, dentre outros, para recuperarmos imagens auditivas e visuais, aromas, sabores e sensações táteis sugeridas pelas palavras (STANISLÁVSKI, 2008, p.402).⁵⁸

Portanto, **visualizar** significa perceber com todos os sentidos, perceber com o engajamento atento de todo o corpo. Aqui vale alertar, novamente, que o movimento do corpo e o movimento da voz formam uma unidade orgânica no "sistema" desenvolvido por Stanislávski. Em seus textos, convém entender a separação entre corpo e voz como uma estratégia didática para o treinamento de habilidades – corporais e vocais – indispensáveis ao exercício da profissão de ator. Podemos concluir de antemão, através do raciocínio de Stanislávski acerca da visualização, que a fala cênica se compõe não somente de palavras de um texto dramático, traduzidas exclusivamente pelo som da voz, mas se faz necessário o empenho de todo o corpo para que essa fala seja uma ação autêntica e viva – uma ação física.

Voltando à nota de Saura, o termo **reprodução imaginária** se refere ao mágico "se", palavra que engendra suposições e que, para Stanislávski, é o início de toda criação artística. Diz o mestre: "a imaginação desenha o que na vida real é irrealizável" (STANISLÁVSKI, 2008, p. 71)⁵⁹. Esse irrealizável mobiliza o artista para uma criação ativa, profunda e transformadora.

A imaginação, através do "se", formula perguntas, tais como: quem? quando? onde? por quê? para quê? como? Essas perguntas, bem como suas respostas, devem ser específicas, intimamente ligadas ao contexto da peça, pois

⁵⁷ Tradução nossa. No original: "Hay que decirlo de una vez por todas: las visualizaciones se combinan con representaciones auditivas, gustativas, táctiles y de otros tipos".

⁵⁸ Tradução nossa. No original: "Words can also stimulate our five senses. All you need to do is recall the name of a piece of music or an artist, a dish, a favourite perfume and so on and you revive aural and visual images, the smells, tastes, tactile sensations of which the words speak".

⁵⁹ Tradução nossa. No original: "[...] the imagination pictures what does not exist in real life".

"imaginar 'em geral', sem um tema bem definido e de base sólida, é infrutífero" (STANSILÁVSKI, 2008, p. 83) (aspas do autor)⁶⁰. E ainda, essas perguntas precisam ser respondidas *através* da ação e não apenas mentalmente.⁶¹

Seguindo, ainda, a explicação de Saura, uma **película de visualizações**, desenvolvida pela imaginação, é uma **série** de "[...] sensações que podem **se unir argumentalmente** e que devem **estimular o comportamento do ator em uma determinada direção**" (SAURA in STANISLÁVSKI, 2003, p. 95, grifos nossos).

Para Stanislávski, as visualizações são como uma película cinematográfica do papel ou como um subtexto ilustrado. O ator deve trabalhar sobre suas visualizações também segundo a lei da justaposição, imprimindo-lhe uma sequência lógica e ininterrupta, assim como ocorre com a ação transversal. Assim, essa película de visualizações pode engendrar ações físicas capazes de catalisar nossas aspirações e *iscar* nossas emoções e sentimentos humanos em prol de uma cena expressiva.

Uma **película de visualizações** se caracteriza, portanto, por uma **série** de ilustrações imaginárias articuladas consecutivamente e de acordo com uma lógica. Compreender a noção de *consecutividade* é fundamental para que o trabalho com as visualizações surta efeito e reverbere, de fato, na qualidade da atuação. Uma imagem evocada pela imaginação do ator deve funcionar como propulsora da ação e desencadear justaposições cênicas.

Após a ação física ser realizada (de forma concreta, visível, objetivada), a imagem já não é mais a mesma: ou sofre alguma transformação ou dá lugar a

⁶⁰ Tradução nossa. No original: "Imagining 'in general' without a well-defined, solidly based theme, is fruitless".

⁶¹ Utilizamos o advérbio "através" no seu sentido original e não apenas como sinônimo de "por meio de", sentido que posteriormente assumiu. Há aqui uma sutileza: responder perguntas através da ação significa não somente utilizar um meio para determinado fim, mas também significa ser atravessado por essas perguntas no instante da ação. A cena teatral pode ser vista como um vidro transparente pelo qual atravessa a ação como se fosse uma luz que ilumina seus aspectos provocativos e instigantes que podem, em frações de segundos, atrair a imaginação e os sentidos do ator (e do espectador) para esse atravessamento, para esse jogo de (re)ações físicas.

uma nova visualização. Dessa forma, podemos dizer que a imaginação do ator é, mais precisamente, uma *imagem-em-ação*, uma imagem que impele o ator à ação e que se renova e/ou se modifica a cada momento específico da cena, uma imagem que pode **estimular o comportamento do ator em uma determinada direção** – em direção a uma meta comunicativa. Nas palavras de Stanislávski, para que isso seja possível, do mesmo modo que precisamos de uma atenção ativa, também "necessitamos de uma imaginação ativa, não passiva" (STANISLÁVSKI, 2008, p. 65)⁶².

Outra questão fundamental: deve haver *lógica* nessa sequência de visualizações, visto que, segundo a nota de Saura, estas podem **se unir argumentalmente**. Isso significa que, no "sistema" de Stanislávski, toda a criação do ator deve levar em conta os eventos e as relações que envolvem o contexto ficcional. Como vimos, Stanislávski chama esse contexto de *circunstâncias propostas*, que são as invenções da imaginação do autor dramático, concretizadas na escrita literária, somadas a "[...] como nós, atores e diretores, concebemos a peça [...]" (STANISLÁVSKI, 2008, p. 53)⁶³.

Como já dito, Stanislávski preconiza, com seu método de análise através da ação, que o ator não decore, de imediato, o seu texto, mas que o aprenda por meio de improvisações cênicas. Nesse sentido, o trabalho intenso com a imaginação, na elaboração da película de visualizações, se inicia antes mesmo que o texto possa ser memorizado. A memorização não é um "decoreba", mas um processo gradual de camadas de significados e sensações que são apreendidas pelo ator. Assim, as palavras do texto vão sendo, pouco a pouco, verbalizadas com uma atitude cênica criativa, ativa e não passiva.

Em uma de suas experiências de sucesso com exercícios dessa natureza, Stanislávski chama a atenção de seus atores sobre o que provavelmente teria acontecido caso as ações físicas, como método, não fosse levado em conta:

⁶² Tradução nossa. No original: "We need an active not a passive imagination".

⁶³ Tradução nossa. No original: "[...] how we as actors and directors understand the play [...]"

[...] vocês teriam introduzido de modo violento em sua memória mecânica, nos músculos do aparato vocal, os sons das palavras e das frases do texto. Em tal caso, haveriam se diluído e desaparecido neles as ideias do discurso, e o texto teria existido à margem da tarefa e das ações (STANISLÁVSKI segundo KNÉBEL, 2000, p. 212).⁶⁴

Dessa forma, durante a análise e o estudo de uma cena, a imaginação deve se manter sempre ativa, elaborando questões e suposições que atuem como molas propulsoras da ação. No caso específico da fala, a elaboração de *subtextos* – que são camadas de significado presentes nas entrelinhas do texto – é fundamental para que o ator possa, parafraseando Stanislávski (2008), transmitir não somente os sons das palavras, mas também suas imagens visualizadas. Assim, através do subtexto ilustrado, as palavras podem se recheiar de significado, tornando-se ricas em nuances expressivas: a voz, como na pintura, ganha perspectiva e alimenta o jogo contrastivo de iluminar e escurecer, de esconder e revelar, de salientar e atenuar. Stanislávski, sob o ponto de vista do ator, diz:

Quando atuamos, as palavras são do autor e o subtexto é nosso. Se assim não fosse, o espectador não teria que se esforçar para ir ao teatro para ver o ator. Em vez disso, poderia ficar em sua casa lendo a peça (STANISLÁVSKI, 2008, p. 403).⁶⁵

Ainda sobre o mágico "se", existem diversas maneiras de utilizá-lo. Por exemplo, no trecho em que Stanislávski, representado pela personagem fictícia do professor Tortsov, utiliza-se do "se" para provocar uma reação psicofísica em sua aluna fictícia Dária:

‘Dária, beba esta água’, ordenou Tortsov.
Ela ergueu o copo aos seus lábios.
‘Tem veneno’, ele a advertiu.
Dária ficou instintivamente paralisada.
(STANISLÁVSKI, 2008, p. 49)⁶⁶

⁶⁴ Tradução nossa. No original: "Ustedes habrían introducido de modo violento en su memoria mecánica, en los músculos de su aparato vocal, los sonidos de las palabras y de las frases del texto. En tal caso se hubieran diluido y desaparecido en ellos las ideas del discurso, y el texto habría existido al margen de la tarea y de las acciones."

⁶⁵ Tradução nossa. No original: "When we create a performance the words are the author's and the subtext is ours. If it were otherwise, the audience wouldn't make an effort to come to the theatre to see the actor. They'd stay at home and read the play instead".

⁶⁶ Tradução nossa. No original: 'Darya, drink some water,' Tortsov ordered. She raised the glass to her lips. 'It's poisoned,' he warned her. Darya froze instinctively.

Notamos que à simples suposição –"se" – de que aquela água poderia estar envenenada, Dária tem uma reação imediata de paralisar-se, interrompendo o movimento de levar o copo com água ao contato dos lábios. Outros alunos poderiam ter reações completamente diferentes, como largar o copo, ou emitir um som de espanto, como um berro. Essa reação dependerá da assimilação sensorial do aluno sobre a frase "Tem veneno", a qual é proferida por Tortsov com uma tarefa específica (advertir Dária) e um objetivo específico (*para* criar uma visualização que promovesse uma reação em Dária). Assim, observamos que o "se", inventado pelo diretor e tornado visível e/ou audível, numa ação objetivada – no caso do exemplo acima, concretizado numa ação comandada pela palavra –, pode fazer com que a fala da aluna seja como uma ação física.

Para além desse exemplo, podemos imaginar que outro aluno, ao ouvir "Tem veneno", também pudesse visualizar coisas como, por exemplo, a água borbulhando num tom verde radioativo (sensação visual), ou um cheiro forte e desagradável (sensação olfativa), ou um gosto ácido e enjoativo (sensação gustativa), ou lesões cutâneas asquerosas (sensação tátil), ou até sons perturbadores de animais venenosos (sensação auditiva). Assim, a partir dessa **reprodução imaginária de sensações**, o ator **visualiza** algo – fora de si, no espaço, nos objetos, ou mesmo na parte externa de seu próprio corpo – que imprimirá matizes expressivos à sua ação física como, por exemplo, no caso de Dária, a utilização da pausa corporal com duração e tonicidade muscular específicas. Cada ator imprimirá qualidades distintas para a mesma situação, pois a imaginação de cada um desencadeará visualizações diferentes.

No desenvolvimento da fala cênica, nos moldes dos princípios e procedimentos da ação física, busca-se um entendimento cada vez mais aprofundado da obra. Não se trata, como dito anteriormente, de memorizar forçadamente as palavras do autor, mas sim de captar suas nuances de sentido e, a partir daí, desenhar suas visualizações. Desta feita, essas visualizações serão constantemente desenvolvidas e aprimoradas, pois, parafraseando Stanislávski (2008), o ator deve se esforçar por fazer seu interlocutor ver o acontecimento tal e como ele – ator – vê. Stanislávski diz:

O importante não é o resultado em si. Isso não depende de você. O que importa é a sua intenção de realizar a tarefa, o que importa é a ação, ou melhor, a tentativa de agir sobre [o outro, sobre o interlocutor] (STANISLÁVSKI, 2008, p. 407).⁶⁷

Assim, enquanto não sabe o texto original de cor, o ator usa de suas próprias palavras ou realiza ações físicas ainda sem a fala. À medida que necessita voltar ao texto para se apropriar melhor dos acontecimentos e situações, das circunstâncias propostas, o texto original vai sendo memorizado fluentemente. Para Stanislávski, esse procedimento também evita que a fala cênica se torne algo banal após sua frequente repetição, pois a imaginação redesenha novos detalhes às visualizações, completando-as e tornando-as ainda mais vivas. Por exemplo, conforme veremos mais adiante, das visualizações surge a possibilidade de uma pausa lógica se transformar em uma pausa psicológica, enriquecendo a atuação com novas justaposições, novas colorações e contrastes. Assim, na perspectiva do mestre russo, as repetições não engessam a fala do ator, não as prejudicam. Ao contrário, o exercício da repetição pressupõe que a fala seja beneficiada com novos detalhes que a imaginação dá ao subtexto ilustrado.

Parafraseando Stanislávski (2008), os atores devem exercitar a imaginação como se fosse um músculo, um músculo tão ativo quanto o coração, capaz de possibilitar-lhes a vida cênica, a fala, a ação. Sem imaginação pareceria ser impossível criar o encanto, o sutil, o artístico, pois a fala do ator tenderia somente à fria mecanicidade. As *imagens-em-ação*, entendidas como visualizações, servem para alimentar o fogo do jogo teatral, para tornar sensível – perceptível aos sentidos humanos – o conflito dramático.

Não se pode imaginar algo fora de contexto, pois ao mínimo desvio da atenção do ator a magia da cena pode falhar. A imaginação não tem limites criativos, mas tem bases em que se apoiar. Essas bases já estão propostas ao ator pela peça teatral escrita, material que merece sua dedicação e constante atenção.

⁶⁷ Tradução nossa. No original: "It isn't the result that matters. That doesn't depend on you. What matters is your intention to complete the task, what matters is the action, or rather, the attempt to act on [...]".

O trabalho com visualizações influirá diretamente na apropriação, pelo ator, das leis da fala, como a lei da pausa que abordaremos a seguir.

1.3.4. A LEI DA PAUSA: QUANDO AS PALAVRAS PEDEM SILÊNCIO

Como anunciado na seção anterior, verificaremos agora como as pausas lógicas podem ser transformadas, através das visualizações, em *pausas psicológicas*.

Para Stanislávski, a lógica está na raiz da fala cênica: "trabalhar a fala e as palavras deve começar sempre com a divisão [do texto] em compassos de fala, ou, em outras palavras, dispondo-se pausas lógicas" (STANISLÁVSKI, 2008, p. 413)⁶⁸. Estas podem ser vistas como silêncios⁶⁹ curtos que demarcam onde termina uma ideia e começa outra, tendo a função de unir e circunscrever as palavras em compassos – grupos, seções – de fala. Em outras palavras, as pausas lógicas servem para entender a lógica de sentido encadeada pelas relações entre as palavras, orações e períodos.

Stanislávski, baseado em seus estudos do livro *A Palavra Expressiva*, de Volkonski, considera a pausa como uma lei, sem a qual uma comunicação eficaz não pode acontecer. Compreender o encadeamento das palavras é muito importante para o desenvolvimento das visualizações, pois como o ator poderia desenhar com sua imaginação um subtexto, se não consegue compreender aquilo que já está escrito no texto do autor?

Devemos alertar: Stanislávski pretende que a fala cênica, como deve ocorrer com as ações físicas, seja delineada de forma contínua, ininterruptamente, formando camadas de sensações e significados articulados como um todo cênico em perspectiva. Mas o fato da fala ter que ser ininterrupta não anula a

⁶⁸ Tradução nossa. No original: "Work on speech and words must always start with dividing up into speech bars, or, in other words, placing the logical pauses".

⁶⁹ O "silêncio" é aqui entendido como ausência de palavras e/ou sons proferidos pela voz humana.

possibilidade do silêncio. Do contrário, para que essa linha de ações percorra um caminho mais comunicativamente artístico, as pausas são necessárias e, em alguns casos, praticamente obrigatórias.

Como fazer, então, para que uma pausa não interrompa o fluxo contínuo da ação? Para Stanislávski, precisamos preencher os silêncios com nosso subtexto, irradiando nossas visualizações. Isso significa que, nesses momentos, nossa voz se faz presente, ainda que não estejamos emitindo sons vocais. No instante da pausa não falamos com nossa boca, mas mantemo-nos instigados pelo subtexto ilustrado e discursamos com todo o nosso corpo como, por exemplo, através das direcionalidades do olhar, da tonicidade muscular, das configurações posturais, da dinâmica da respiração.

Portanto, quando estamos em pausa faz-se um silêncio que interrompe o som, mas que não estanca a expressividade artística. Na perspectiva de Stanislávski, estar em pausa é estar em ação, pois damos o tempo necessário para que nossas últimas palavras ecoem sob a forma de sensações, emoções e reflexões. Essa pausa-*em-ação* também deve durar o suficiente para que seja preparado o terreno para onde serão encaminhadas, com verve artística e humana, as nossas próximas palavras.

Essa pausa expressiva é o que Stanislávski chama de *pausa psicológica*. Depois que o ator compreende as pausas lógicas do texto, surge a possibilidade de algumas destas se transformarem em pausas psicológicas, indispensáveis à cena, pois para Stanislávski

[...] as pausas psicológicas trazem à vida estas ideias, sentenças e compassos, e tentam comunicar o subtexto. Se a fala sem pausas lógicas é inculta, sem pausas psicológicas é inanimada. Pausas lógicas são passivas, formais, inativas. Pausas psicológicas são sempre dinâmicas e ricas em conteúdo interior (STANISLÁVSKI, 2008, p. 419).⁷⁰

⁷⁰ Tradução nossa. No original: “[...] psychological pauses bring these ideas, sentences and bars to life and try to communicate the subtext. If speech without logical pauses is illiterate, without psychological pauses it is inanimate. Logical pauses are passive, formal, inactive. Psychological pauses are always dynamic and rich in inner content”.

Para Stanislávski, o ator deve compor a sua fala atento aos momentos em que as pausas são necessárias, mas também deve cuidar para que não haja momentos com intervalos de silêncio demasiadamente longos e injustificáveis, ou um ciclo de pausas muito repetitivas e entediantes. Nesse sentido, para o mestre russo, o trabalho sobre o silêncio expressivo deve se iniciar pela colocação das pausas lógicas, que são os intervalos de silêncio sugeridos pela própria pontuação gramatical do texto e pela concatenação lógica de suas palavras, orações e períodos. Segundo o mestre russo,

O que melhor nos auxilia na colocação de pausas lógicas (gramaticais) são os sinais de pontuação. [...] Eles separam algumas palavras e, ao mesmo tempo, agrupam outras palavras relacionadas para formar compassos de fala (STANISLÁVSKI, 2008, p. 449).⁷¹

Para Stanislávski, a compreensão das pausas lógicas é importante ao ponto de poder definir o destino de um homem. Vejamos, por exemplo, uma frase sem sinais de pontuação: “Perdoar é impossível enviar à Sibéria” (STANISLÁVSKI, 2009, p. 163).⁷² Ao lermos essa frase sem nenhuma pausa lógica, não conseguimos compreender o seu significado. O que essas palavras querem dizer? Em que contexto poderiam ser ditas? Para quem seriam dirigidas? Não podemos imaginar respostas a essas questões até que uma *pausa lógica* seja estabelecida. Stanislávski nos oferece duas opções de pausas lógicas para essa frase, representadas pela colocação de uma vírgula em posições diferentes da sentença:

- 1) Perdoar, é impossível enviar à Sibéria.
- 2) Perdoar é impossível, enviar à Sibéria.

Convidamos o leitor a experimentar verbalizar a leitura dessa frase criando um breve silêncio no momento das vírgulas. E agora, a frase se torna compreensível?

⁷¹ Tradução nossa. No original: “Our best help in the placing of the logical (grammatical) pauses is punctuation marks. [...] They divide some words off and, at the same time, group other related words together to form speech bars”.

⁷² Tradução nossa. No original: “Perdonar es imposible enviar a Siberia”.

Para Stanislávski, “no primeiro caso temos a misericórdia, no segundo, o exílio” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 412).⁷³ Diante disso, podemos imaginar uma situação em que alguém esteja em julgamento e a autoridade utilize essas exatas palavras para absolvê-lo ou não do exílio. Nesse sentido, o destino dessa pessoa depende da posição da pausa lógica na sentença proferida pela autoridade.

Podemos, ainda, inferir que, as ênfases vocais na verbalização dessa frase seriam diferentes conforme a posição da vírgula. “Perdoar” seria o verbo mais importante do primeiro caso, pois precisaria soar clara a ordem de absolvição do exílio. Já no segundo caso, o verbo mais importante seria “enviar”, pois deveria soar clara a condenação ao exílio diante da impossibilidade de perdoar. Veremos, mais adiante, como podemos trabalhar com as acentuações de palavras – ênfases – na fala cênica.

Essas pausas lógicas também poderiam ser transformadas em pausas psicológicas, criando um suspense maior entre os compassos de fala e as ideias que expressam. Poderíamos, por exemplo, trabalhar sobre o segundo caso. Neste, a vírgula divide a frase em, para usar o termo de Stanislávski, dois *compassos de fala*: “Perdoar é impossível” e “enviar à Sibéria”. No primeiro compasso, é expressa a impossibilidade do perdão (dos crimes que alguém possa ter cometido) e, no segundo compasso, é decretado o exílio. Nesse sentido, o ator poderia realizar uma pausa psicológica entre esses dois compassos, durando o tempo necessário para que se estabeleça uma suspensão em que possam surgir, no seu interlocutor e nos espectadores, questões como: “E agora?! Qual será sua punição?”. Notemos que a punição não é estabelecida no primeiro compasso de fala, mas no segundo. A frase poderia muito bem ser “Perdoar é impossível, mas não vamos enviá-lo à Sibéria”. Por esta razão, a pausa psicológica também poderia ser bem-vinda, para valorizar e criar uma tensão dramática entre as ideias expressas nos dois compassos de fala.

⁷³ Tradução nossa. No original: “In the first instance we have mercy, in the second, exile”.

Vejamos agora a questão das durações dos silêncios. Quanto tempo deve durar uma pausa lógica para que possa ser compreensível aquilo que pretendemos dizer? E uma pausa psicológica, quanto tempo devemos fazê-la durar para que se estabeleçam suspensões cênicas instigantes e provocativas? Stanislávski sugere o seguinte:

A duração das pausas nos sinais de pontuação depende da importância, do significado, do conteúdo, da profundidade, da finalidade, da aceção essencial do material entre os pontos finais e as vírgulas, do que é predito pelos dois pontos, do que é perguntado pelo ponto de interrogação, do que é declarado pelo ponto de exclamação, do que é deixado inconcluso pelas reticências e concluído pelo ponto final. Em suma, a duração da pausa depende do que exige o repouso e da razão por que acontece (STANSILÁVSKI, 2008, p. 449).⁷⁴

Mas Stanislávski afirma também que a duração é um conceito relativo, uma medida que leva em consideração vários fatores, não havendo um absoluto tempo longo ou absoluto tempo curto: “só podemos discuti-la de forma aproximada, comparando uma determinada lentidão com uma relativa rapidez e vice-versa” (STANSILÁVSKI, 2008, p. 449).⁷⁵

A duração das pausas psicológicas dependerá também de outros fatores, tais como do conteúdo das visualizações do ator (o subtexto não é verbalizado, mas é irradiado através das ações físicas), do tempo-ritmo de sua personagem e da obra, da natureza da comunicação dramática com o interlocutor, do fluxo da ação transversal.

Para Stanislávski, contanto que sejam sempre justificáveis, as pausas psicológicas podem inclusive desobedecer às regras gramaticais que ditam o posicionamento e a duração das pausas lógicas. Segundo o mestre russo, “pausas psicológicas são anárquicas. [...] São como a arbitrária lei da

⁷⁴ Tradução nossa. No original: “The length of pauses at punctuation marks depends on the importance, significance, content, depth, finality, the essential meaning of the material between the stops and the commas, on what is foretold by the colon, what is asked by the question mark, what is announced by the exclamation mark, what is left incomplete by the suspension points and completed by the stop. In a word, the length of the pause depends on what calls for a rest and the reason why it happens”.

⁷⁵ Tradução nossa. No original: “We can only discuss it approximately, comparing a given slowness with a relative quickness, and vice versa”.

‘justaposição’, que não deixa nada permanecer em seu caminho” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 451, aspas do autor).⁷⁶ Nesse sentido, podemos compreender que as pausas psicológicas também servem para dinamizar o texto na boca do ator, imprimindo-lhe nuances expressivas que possam enriquecer o acontecimento cênico.

Stanislávski, num exemplo, introduz uma pausa psicológica numa frase em que uma interrupção seria improvável segundo a lógica gramatical. Trata-se de uma pausa no meio da frase “Esta cadeira”, justificada da seguinte forma: “Esta (pausa psicológica *para* indicar, firmemente, o objeto escolhido) cadeira” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 452, itálico nosso).⁷⁷ Vale dizer que, nessa sentença, a justificativa da pausa, descrita entre parênteses, aproxima-se da sentença-fórmula de Carvalho (Cf. p. 49) – que também se inicia com a forma reduzida da conjunção final *para que* – desenvolvida para descrever o objetivo de uma ação física.

Nesse sentido, a pausa antes de verbalizar o nome do objeto, a cadeira, serve *para* indicá-lo de uma forma específica, descrita por Stanislávski pelo advérbio “firmemente”. Podemos concluir, portanto, que deve haver uma firmeza na atitude psicofísica do ator, seja por meio da articulação das palavras, ou por sua tonicidade muscular e postural, ou pela direcionalidade de sua fala e/ou de seu olhar.

Imaginemos, por exemplo, que a frase “Esta cadeira” fosse dita numa situação em que, numa hipotética cena de sala de aula, um aluno rebelde e sem juízo arremessasse uma cadeira na sua professora. A professora não teria se machucado, mas ficaria transtornada e emocionalmente abalada com o fato. Então, em meio à confusão instaurada por esse fato lamentável, entraria a diretora da escola e perguntaria, à professora, qual tinha sido o objeto atirado pelo aluno em sua direção. Nessas circunstâncias propostas, talvez fosse bastante justificável que a professora, indignada com a agressão, respondesse

⁷⁶ Tradução nossa. No original: “Psychological pauses are anarchic. [...] They are like the arbitrary law of ‘juxtaposition’ which lets nothing stand in its way”.

⁷⁷ Tradução nossa. No original: “This (psychological pause, to indicate the chosen object firmly) chair”.

com uma pausa psicológica “*para* indicar firmemente” a cadeira. Esta palavra, por sua vez, poderia ser colorida com um novo recurso da fala cênica, a ênfase, com a possível finalidade – da professora imaginada – de reforçar a gravidade do ato violento do aluno e do perigo de se machucar por qual passou.

As pausas, quando bem justificadas, podem colaborar ativamente no jogo de perspectiva da atuação. No entanto, outros elementos também se juntam às pausas para ajudar o ator em seu jogo de justaposições, em que o texto deve fluir com partes mais enfatizadas e partes mais atenuadas. Sendo assim, seguiremos adiante com o estudo de outros aspectos da fala, como a lei do acento, que consideramos de grande utilidade para que o ator desenvolva uma fala artisticamente viva e autêntica.

1.3.5. ACENTO, DURAÇÃO, INFLEXÃO E TIMBRE: JOGO DE ENFATIZAR E ATENUAR PALAVRAS

Vejamos agora como os aspectos *acento*, *duração*, *inflexão* e *timbre* podem, também, compor o jogo da fala cênica do ator de enfatizar e de atenuar palavras. As pausas também compõem esse jogo de justaposições, contudo optamos por abordá-las em uma seção específica deste capítulo, anterior a esta, em função da importância dada por Stanislávski a este aspecto da fala cênica.

Trabalhar com acentos significa eleger, numa frase, palavras a enfatizar e palavras a atenuar com a voz. Em um parágrafo, significa destacar algumas frases em detrimento de outras. No texto, em sua totalidade, significa estabelecer uma rede de trechos em que a fala ora é mais intensa ora é mais suave. Intensidade e suavidade não dependem, necessariamente, do volume sonoro da voz, pois podem ser percebidos em relação aos altos e baixos do conflito dramático.

Parafrazeando Stanislávski (2008), saber suprimir acentos é tão importante ao ator como saber colocá-los. No trabalho com acentos, é importante, para o ator, entender que acentuar não significa fazer força com a voz. Do mesmo modo, suprimir acentos (atenuar) não significa falar com a voz fraca, desarticulada e ininteligível. Vejamos uma anotação de Stanislávski:

Em geral, não sei se é correto falar de “acentuação de palavras” ou de “acentuação sobre as palavras”. Aqui não se trata de acentuação, mas do modo de *separá-las*, de sublinhá-las, de sua apresentação (STANISLÁVSKI, 2009, p. 194, *itálico e aspas do autor*).⁷⁸

Em nota de rodapé do livro *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*, de Stanislávski, o tradutor Jorge Saura comenta essa questão da acentuação:

Em seus ensaios e suas aulas, Stanislávski evitava falar de acentuação e pensava que deveria eliminar essa palavra do vocabulário atoral, pois sugere uma pressão sonora sobre uma determinada palavra [...] (SAURA in STANISLÁVSKI, 2009, p. 194).⁷⁹

Nesse sentido, quando dissermos "acentuar", precisamos ter consciência de que isso significa *sublinhar* ou *destacar* palavras. O destaque de uma palavra pode ocorrer por diversos meios, sem que haja o emprego de força supérflua. Por exemplo, podem-se variar as entonações, ou alongar e encurtar as durações, ou, inclusive, realizar pausas para sublinhar palavras com a voz e dar sentido à fala.

Stanislávski exemplifica o trabalho com o acento por meio de um exercício simples. Inicialmente, a aluna de Tortsov deve dizer a seguinte frase: "Uma boa

⁷⁸ Tradução nossa. No original: “En general, no sé si es correcto hablar de “acentuación de las palabras” o “acentuación sobre las palabras”. Aquí no se trata de acentuación, sino del modo de *separarlas*, de subrayarlas, de su presentación”.

⁷⁹ Tradução nossa da nota de rodapé nº 42 do tradutor Jorge Saura. No original: “En sus ensayos y sus clases, Stanislávski evitaba hablar de acentuación y pensaba que debía que eliminar esa palabra del vocabulário actoral, pues sugiere una presión sonora sobre una determinada palabra [...]”.

pessoa chegou, mas não conseguiu falar com você e foi embora, entristecida, dizendo que nunca voltaria" (STANISLÁVSKI, 2009, p. 193)⁸⁰.

A aluna diz a frase e Tortsov logo chama a sua atenção para as três primeiras palavras: "Uma boa pessoa". O professor afirma que as três palavras soaram idênticas em sua voz, como se não houvesse diferença de sentido em cada uma delas. Não foi possível perceber, por exemplo, na fala da aluna, nenhum jogo de variação de acentos, ouvindo-se apenas algumas marteladas vocais, algo que poderíamos representar como "*úma bôa pessôa*".

Tortsov, para ajudar sua aluna, destaca que a "pessoa" referida no texto não é uma pessoa qualquer, visto que é antecedida pelo adjetivo "boa". Nesse sentido, uma possibilidade para o ator é dar destaque, com a voz, a esse adjetivo. Para isso, de acordo com a lei da perspectiva, Stanislávski aconselha que o ator imagine uma "*má* pessoa" (STANISLÁVSKI, 2008, p. 428, itálico do autor)⁸¹. Assim, essa visualização da "*má* pessoa" pode provocar o ator a dizer "boa pessoa" como uma antítese à imagem suscitada.

Essa sugestão de Stanislávski nos mostra o poder da imaginação. Imaginar significa, em cena, visualizar algo contextualizado e instigante para *reagir*, fisicamente, a essa visualização. Abordaremos o conceito de *reação* nos capítulos posteriores, quando nos aprofundarmos no raciocínio acerca do poder da imaginação enquanto fator desencadeador da atuação.

Para Stanislávski, o jogo de enfatizar e atenuar da fala do ator é uma das formas mais eficazes para a criação da perspectiva cênica. Nesse jogo podemos compor variadas combinações, como sublinhar no texto acentos ora fortes, ora fracos, ora muito sutis, ora abruptos. Outros fatores, como a inflexão e o tempo-ritmo, também influirão diretamente na qualidade dos acentos, caracterizando-os, por exemplo, por curvas melódicas ascendentes ou descendentes, ou por durações longas ou curtas. Há ainda o timbre, um fator

⁸⁰ Tradução nossa. No original: "Una buena persona ha venido, pero no ha podido hablar con usted y se ha ido entristecida, diciendo que nunca volvería".

⁸¹ Tradução nossa. No original: "evil person".

não muito mencionado, mas também considerado por Stanislávski, que enfatiza ou atenua a fala por meio de variações de ressonância do som vocal que ora pode ser, nasal, gutural, aveludado, dentre outras qualidades.

Temos então mais três aspectos importantes que o ator pode utilizar para imprimir nuances expressivas à sua fala, jogando com suas justaposições: a inflexão – ou entonação –, o tempo-ritmo e o timbre. Não nos aprofundaremos em cada um desses riquíssimos recursos, mas veremos alguns exemplos de como podemos utilizá-los, segundo a ótica de Stanislávski, para enriquecer a fala cênica com novas sutilezas expressivas. O desenvolvimento desses aspectos pode ajudar o ator a falar sem tensão vocal supérflua, pois são eficazes no sentido em que podemos enfatizar e atenuar trechos inteiros de uma peça, frases completas, palavras, sílabas e até fonemas específicos, por meio do jogo de entonações, de durações e de timbres.

O aspecto da *intensidade* também é importante para dar perspectiva à fala, mas não deve ser confundido com fazer força nas pregas vocais nem com deixá-las frouxas, excessivamente relaxadas. A fala cênica pode ter dinâmicas, como na música, que vão de um som mais intenso para um menos intenso, ou o inverso, com gradações mais sutis ou mais súbitas, dependendo da situação cênica que se estabelece e se desenvolve.

Assim como as durações, a intensidade é um conceito relativo: determinada fala do ator só pode ser considerada de intensidade fraca quando comparada a outra fala que seja mais forte. A fala, por menor que seja a sua intensidade, não deve resultar em algo inaudível para os espectadores. Perceber a relatividade da intensidade é importante para que o ator consiga falar sem a necessidade de diminuir tanto o volume de sua voz nem de aumentá-la muito. Assim, o jogo de relações de intensidades com aquilo que é dito em palavras e ações, impulsionadas por visualizações, é que permeará a cena.

É importante nos lembrarmos de que Stanislávski almeja uma fala que tenha perspectiva, como na pintura. Nesse sentido, o mestre propõe que o ator estude o seu texto de forma ativa, dividindo-o em trechos maiores e menores

para ajudá-lo, por meio das ações físicas, a desenvolver suas variações expressivas necessárias e pertinentes à cena. Dividir o texto em episódios menores e maiores, demarcando as principais frases e as palavras mais importantes, ajuda a elaborar as justaposições cênicas, que funcionam como os planos da pintura em perspectiva. Em relação às intensidades, portanto, podem existir planos vocais de intensidades moderadas, outros mais amenos, outros mais intensos.

No entanto, não é útil ao ator trabalhar sobre as variações de intensidade de sua fala por meio da força, criando tensões musculares desnecessárias em seu aparelho vocal. É mais útil trabalhar sobre a intensidade das visualizações: imagens com grande amplitude podem provocar, no ator, uma reação vocal correspondente, com maior amplitude, em que o som não é, necessariamente, mais forte, mas ocupa o espaço mais amplamente.⁸² Não se trata de abandonar a técnica vocal, mas de desenvolvê-la através de visualizações potentes e instigantes. Dessa forma, é possível que o corpo do ator aprenda a se ajustar para conseguir, inclusive, gritar, quando for o caso, sem prejudicar o seu aparelho fonador.

A questão do *tempo-ritmo* na atuação é, talvez, o assunto mais complexo e estudado por Stanislávski. Tal assunto, por certo, poderia ser objeto de uma extensa e específica pesquisa. No entanto, no momento, é importante entender a sua função no jogo do ator de imprimir matizes à fala cênica. O que importa, neste trabalho, é compreender o tempo-ritmo como *relação entre durações*.

A palavra “tempo”, para Stanislávski, indica uma sequência regular de pulsos que demarcam durações temporais idênticas entre si. Na linguagem musical, esse “tempo” também é conhecido como *andamento*: uma partitura musical indica, por meio de diversas expressões, como *adágio* ou *presto*, se a música deve ser tocada num tempo mais lento ou mais rápido. Já a palavra “ritmo”, designa as relações variadas que podem ocorrer entre as *durações* dentro de

⁸² Falaremos sobre a noção de *espacialidade da voz*, de Francesca Della Monica e Ernani Maletta, no terceiro capítulo deste trabalho.

um determinado tempo: podemos combinar durações mais curtas com durações mais longas, organizando-as em sequências variadas.

Na fala cênica, podemos entender o *ritmo* como o jogo de durações entre os fonemas curtos e longos. Frequentemente, alongamos os sons das vogais como, por exemplo, quando dizemos “Que saudaaaaaaaade” (como quando encontramos, inesperadamente, com algum amigo que não víamos há muitos anos). Assim, criamos um ritmo em que a terceira sílaba dura mais tempo, em função do fonema “a” alongado, que as outras três sílabas.

Podemos também, ainda em relação ao exemplo anterior, alterar o *tempo* da fala, modificando o seu andamento, mas sem modificar o ritmo da sentença, preservando a estrutura de *duas sílabas curtas, uma longa e uma curta*. Se falarmos mais lentamente ou mais rapidamente, alterando somente o tempo da fala, as sílabas vão se encurtar ou se alongar proporcionalmente, mantendo a relação relativa entre suas durações.

Portanto, são as relações entre as durações temporais que compõem o conceito de *tempo-ritmo* de Stanislávski. Podemos alterar o tempo, com variações de andamentos lentos e rápidos, mas também podemos criar sequências rítmicas com infinitas variações entre as durações, considerando-se, inclusive, as durações das pausas.

Stanislávski considera importante que o ator possa variar as estruturas rítmicas de seu texto para conseguir, com sua fala, criar expectativas e surpresas cênicas. Manipular as durações, de acordo com a noção de tempo-ritmo, também é uma forma de acentuar palavras sem a necessidade de utilizar força excessiva do aparato vocal. Se, numa frase com cinco palavras, por exemplo, alongamos mais a duração de uma delas do que das demais, esta terá sido acentuada, ou melhor, enfatizada. Podemos também não prolongar o som dessa palavra, mas encurtar o som das outras quatro. Sendo assim, de forma sutil, estaríamos destacando a palavra que não é vocalizada de forma tão encurtada como as outras.

Sobre essa questão das durações, é interessante observar que Stanislávski também classifica os acentos em dois tipos, os masculinos e os femininos. Em termos de duração, os acentos femininos são mais alongados que os masculinos, que são mais breves. Para Stanislávski, tanto os acentos masculinos como os femininos têm o poder de definir bem uma palavra ou uma expressão, mas estes, ao contrário daqueles, “[...] não chegam a um final súbito, eles perduram” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 435).⁸³

A *inflexão* – ou entonação – vocal também funciona de forma relativa: a fala só pode ser considerada grave, por exemplo, quando comparada a uma fala mais aguda. Ao falarmos uma única palavra, podemos fazê-la soar com uma curva que vai do grave para o agudo ou que começa aguda, torna-se grave e termina numa frequência intermediária, dentre infinitas combinações. Para o mestre russo, no trabalho sobre as inflexões, existem preciosos ajudantes que podem auxiliar o ator no desenvolvimento da fala cênica: os sinais de pontuação.

Se o texto do autor dramático é um dos componentes daquilo que Stanislávski chama de *circunstâncias propostas*, então precisamos, ao entrarmos em relação com esse texto, prestar atenção não só ao que nos dizem as suas palavras, mas também ao que nos comunicam os seus *sinais de pontuação*. Para Stanislávski, as vírgulas, os pontos finais, os dois pontos, o ponto e vírgula, as reticências, a interrogação e a exclamação já imprimem no texto nuances vocais como as de inflexão e de durações. Observar e perceber tais nuances pode ajudar o ator a compor a sua fala como um jogo de contrastes, revelando instigantes justaposições que permeiam as entrelinhas das palavras.

As vírgulas, por exemplo, são os sinais preferidos de Stanislávski, pois, segundo este, uma vírgula tem a propriedade de comunicar “[...] que a sentença não terminou e que está prestes a seguir em frente. Os ouvintes sabem que têm de esperar [...]” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 442).⁸⁴ Vocalizar uma vírgula corretamente pode significar, portanto, atrair a atenção do

⁸³ Tradução nossa. No original: “[...] don’t come to a sudden end, they linger”.

⁸⁴ Tradução nossa. No original: “[...] that the sentence isn’t over and is about to go on. The listeners know they have to wait [...]”

espectador, criando expectativas e renovando sua curiosidade sobre o que é dito. Para o mestre russo, a vírgula suspende a sentença “[...] para um piso superior, ou uma prateleira mais alta. Em música, este padrão é chamado de *portamento*” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 442).⁸⁵ Observamos aqui, à vista disso, que a vírgula sugere ao ator uma inflexão específica no final da palavra que a antecede: deve haver um leve movimento ascendente em relação à frequência da voz, um som que desliza para uma altura um pouco mais aguda.

O ponto final também deve ser lido de uma forma específica. Ao contrário da vírgula, o ponto final não suspende, mas finaliza uma sentença. Stanislávski, ao trabalhar sobre um trecho de um monólogo trágico, dá um belo exemplo de como pode ser possível verbalizar o seu derradeiro ponto final. Trata-se de uma visualização, uma imagem provocativa que está conectada ao contexto. Vejamos:

Escale o pico mais alto.
Acima de um precipício insondável.
Pegue uma pedra pesada e...
Jogue-a no abismo.
Você vai ouvir, sentir como a pedra é quebrada em pedaços.
É deste tipo de queda que você precisa – na voz.
Do topo ao fundo do seu registro.
O ponto final, por sua natureza, exige isso.
(STANISLÁVSKI, 2008, p. 441)⁸⁶

Essa queda vocal, no fundo de nosso registro, significa um movimento descendente severo da inflexão. Isto é, Stanislávski crê que este ponto final de seu monólogo deve ser vocalizado com o som mais grave que podemos fazer. Para isso o mestre cria, com sua imaginação, a visualização da pedra caindo no abismo, para alavancar a sua voz com a potência adequada àquela cena e fazer as últimas sílabas do texto soarem como essa imagem. Aqui, mesmo trazermos à luz o texto que Stanislávski aborda, podemos supor que se trata de uma tragédia, dado o caráter dilacerador de sua visualização.

⁸⁵ Tradução nossa. No original: “[...] to the next floor, or a higher shelf. In music, this pattern is called *portamento*”.

⁸⁶ Tradução nossa. No original: “Climb the highest peak. Above a bottomless chasm. Take a heavy stone and . . . Throw it into the abyss. You will hear, feel how the stone is smashed to smithereens. That’s the kind of drop you need – in the voice. From the top to the bottom of your register. The stop, by its nature, requires it”.

Stanislávski desenvolve o seu trabalho sobre os sinais de pontuação na fala cênica com base na sua língua natal, o idioma russo. No entanto, no nosso idioma, a língua portuguesa, essas inflexões específicas a cada sinal também funcionam! A artista contemporânea Francesca Della Monica também desenvolve uma pesquisa apurada sobre a voz, formando parceria com o artista e professor Ernani Maletta, e um de seus focos de investigação está nos sinais de pontuação. Della Monica é italiana e, da mesma maneira como a língua russa, as suas inflexões coincidem, muitas vezes, com as de nossa língua. Não estamos interessados em saber se os sinais de pontuação são universais ou não, mas sim em chamar a atenção para estratégias que ajudem o ator a compor a fala cênica de forma harmoniosa, orgânica e potente.

Observamos, então, com os exemplos da vírgula e do ponto final, como os sinais de pontuação atraem variações na inflexão de nossa fala, nas suas curvas que transitam entre graves e agudos vocais. Mas Stanislávski também dá grande crédito aos sinais de pontuação por ajudarem o ator com o tempo-ritmo da fala. O jogo de durações da fala do ator pode variar, por exemplo, conforme o conjunto de sinais de pontuação: um texto com muitas reticências podem sugerir um ritmo flutuante, decorrente de durações mais prolongadas nos finais de frases; um texto com poucas vírgulas pode indicar um tempo – andamento – mais rápido, com um fluxo mais contínuo, como o de um barco que navega a favor da corrente.

Além dos sinais de pontuação, outros fatores interferem no jogo de durações da fala, tais como o tamanho das palavras, a extensão das frases e a sonoridade das sílabas tônicas e átonas. Mas são as visualizações, amparadas pela lei da justaposição, que ditam, de fato, o fluxo do texto e suas variações de durações longas ou curtas e de andamentos rápidos ou lentos. Como vimos na seção dedicada às pausas, o princípio da justaposição tem, para Stanislávski, mais poder do que as regras gramaticais. Por isso, mesmo numa frase em que, por exemplo, não haja vírgulas, podemos imprimir, com a nossa voz, quantas vírgulas forem necessárias para transmitir as nossas visualizações e para que o texto seja impactante como um acontecimento

cênico. Não podemos nos esquecer de que, de acordo com a lógica do “sistema”, mesmo uma simples vírgula precisa ser alvo da *atenção* do ator: a sua duração, a sua inflexão, o seu timbre e a sua intensidade são características que vão variar conforme a especificidade de sua função inserida nas circunstâncias propostas.

As variações de timbre na fala cênica não são tão exploradas, nos escritos de Stanislávski, como a inflexão, o tempo-ritmo e a intensidade. Contudo, podemos seguir o raciocínio do mestre russo, de procurar extrair do próprio texto escrito algumas de nossas nuances da fala, e imaginar de que maneiras isso nos auxiliaria com o *timbre*. Podemos colher sugestões de timbres ao observar, por exemplo, a natureza dos fonemas que compõem as palavras e as frases. Por exemplo: uma frase com muitas vogais abertas, como “á” e “é”, pode sugerir um timbre vocal diferente de uma frase com vogais mais fechadas, como “ô” e “u”. Uma frase com muitas letras “n” pode sugerir um timbre mais nasal, pois a “n” ressoa muito nas cavidades nasais.

Podemos combinar timbres vocais variados, trechos que ressoam ora mais estridentes, ora mais pesados etc. Mas o timbre é um conceito complexo em que devem ser considerados vários fatores para defini-lo como, por exemplo, as cavidades de ressonância do corpo humano (se a voz ressoa mais nos seios nasais, ou mais em cima na testa, ou mais na região peitoral) e a acústica do espaço físico do espetáculo (se há muita ou pouca reverberação, se é possível ouvir as frequências graves, médias e agudas de forma balanceada).

Cantores profissionais costumam levar em conta esses fatores e treinam suas vozes para desenvolver coloridos de timbres variados, imprimindo nuances às suas interpretações musicais. O cantor treina intensamente a técnica vocal para, dominando toda a potencialidade de seu aparelho fonador, ser capaz de cantar ritmos complexos e melodias com variações inusitadas entre as alturas. O cantor precisa também desenvolver sua técnica para conseguir realizar dinâmicas difíceis que lhe exijam grande amplitude vocal, dentre outras habilidades necessárias ao ofício do músico.

Para Stanislávski, que foi profundo admirador e estudioso da música, o ator também deve dominar a técnica vocal, a exemplo do cantor, para expandir o seu leque de expressões e poder dar vida artística aos subtextos ilustrados que lhe impulsionam à criação. Contudo, dentre tantas combinações possíveis de tempos e ritmos, de inflexões, de timbres e de intensidades, o ator poderia se perder numa criação absolutamente formal e tecnicista. Para que isso não aconteça, devemos lembrar que Stanislávski condiciona a criação cênica pelas *circunstâncias propostas*. O ator não combina ritmos e inflexões aleatoriamente – ou em função de uma partitura, como fazem, muitas vezes, os músicos –, mas em conexão a um contexto, que leva em conta aspectos como os *trechos* principais e secundários do conflito, as *tarefas*, os *objetivos*, a *ação transversal* e a *supertarefa*.

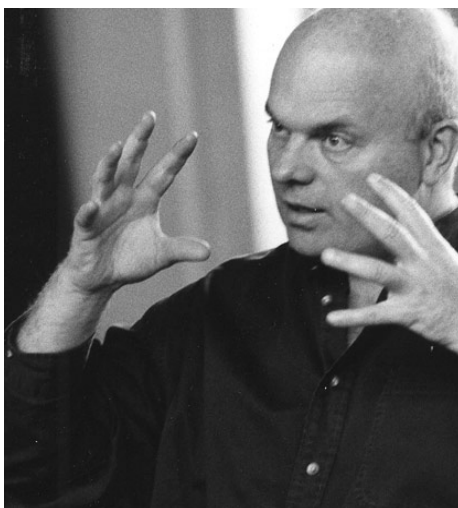
É nesse sentido, que as pesquisas de Stanislávski sobre a fala cênica podem servir ao ator de forma eficaz. Para que o ator possa imprimir nuances expressivas das mais variadas qualidades em sua fala, é necessário, primeiro, que esteja com sua atenção sempre ativa, examinando, constantemente, as circunstâncias propostas e observando, até mesmo, os mais despercebidos sinais de pontuação do texto dramático com o qual desenvolve seu trabalho.

Em vias de conclusão deste capítulo, devemos lembrar que todos os conceitos sobre a fala cênica, que foram aqui abordados, não devem ser trabalhados pelo ator de forma puramente racional, como um estudo prévio à atuação cênica propriamente dita. Segundo os procedimentos desenvolvidos por Stanislávski sobre o trabalho com as ações físicas, o ator deve lançar-se à cena desde o começo e não apenas numa etapa posterior. As pausas lógicas devem ser transformadas em psicológicas não em um estudo somente literário com anotações no papel, mas também em um *étude* – estudo que, para Stanislávski, pressupõe a improvisação cênica⁸⁷. O mesmo deve ocorrer com todos os elementos da atuação: o jogo do ator, de enfatizar e atenuar a sua fala, nasce e se desenvolve de um constante e obstinado estudo que se faz,

⁸⁷ Sobre o *étude*, em Stanislávski, ver DAGOSTINI (2007).

numa *análise através da ação*, dos seus possíveis, variados, potentes e pertinentes ritmos, inflexões, pausas, timbres, acentos e intensidades.

CAPÍTULO 2: DONNELLAN E A FALA COMO UMA REAÇÃO



Declan Donnellan (1953-)⁸⁸

O encenador e diretor britânico Declan Donnellan é autor de *O Ator e o Alvo*, livro que escreveu com foco na arte de atuar. O seu intuito é de ajudar o ator que se sente bloqueado e não consegue deixar a atuação fluir com frescor e espontaneidade. Este autor preza por um teatro vivo, por um fenômeno artístico que pulse vida, pois, segundo diz, “a vida é misteriosa e transcende a lógica” (DONNELLAN, 2006, p. 03)⁸⁹. Nesse sentido, o objetivo de Donnellan não é ensinar como fazer uma atuação se tornar viva, mas sim mostrar como o ator pode se desbloquear, não inibindo o fluxo de vida de sua atuação.

Podemos entender uma cena *viva*, na perspectiva de Donnellan, como uma cena repleta de provocações, reações, contradições, urgências, silêncios, conflitos, disputas, sensações e transformações. Elementos como esses perpassam a vida dos seres humanos e, na perspectiva desse diretor, não devem ser divorciados da cena teatral.

Com base nessa premissa, o encenador inglês desenvolve um conjunto de estratégias destinadas a aumentar a atenção do ator, buscando meios para

⁸⁸ Fotografia disponível em: <<http://www.bam.org/talks/2012/declan-donnellan>>

⁸⁹ Tradução nossa. No original: “Life is mysterious and transcends logic”.

aguçar a sua percepção sobre o contexto da cena. Esse conjunto de estratégias constitui o que chamaremos, neste trabalho, de “metodologia” do alvo.

Utilizamos a palavra “metodologia” entre aspas por dois motivos. Primeiro, porque, assim como o “sistema” de Stanislávski, Donnellan não pretende que suas ideias constituam um compêndio infalível para a atuação. Segundo, porque o próprio autor não utiliza o termo “metodologia” para designar o seu trabalho. No entanto, ao estudarmos os alvos e suas regras, podemos considerá-los eficazes guias e delineadores da atuação. Como veremos, os alvos têm o poder de indicar o percurso do ator na cena, desencadeando e configurando a sua atuação. Portanto, talvez seja arriscado dizer que há uma “metodologia” de Donnellan, mas é seguro afirmar que há uma “metodologia” do alvo. Com essa sutileza de nomenclatura, omitimos o autor dos procedimentos para dar destaque ao dispositivo que os engendram, o *alvo*.

Neste capítulo, organizaremos a reflexão de forma semelhante ao capítulo 1. No primeiro momento, entenderemos as bases do pensamento de Donnellan sobre a arte de atuar, conhecendo alguns dos principais dispositivos que estruturam seu raciocínio. Exporemos os problemas que chamam a atenção desse autor, como o medo e o bloqueio, e examinaremos as estratégias que propõe no intuito de evitá-los ou de eliminá-los. Tais estratégias, como veremos, estão fundamentadas no conceito duplo de *alvo* e *reação*. Em seguida, focaremos as suas propostas de exercícios direcionados, especificamente, à fala cênica. Nesse ínterim, analisaremos exemplos que nos ajudem a esmiuçar o entendimento da fala como um ato reativo e pleno de vida cênica.

2.1. ASPECTOS QUE BLOQUEIAM E FATORES QUE LIBERTAM

“Sou, logo atuo” (DONNELLAN, 2006, p. 01)⁹⁰. Essa frase introduz o pensamento de Donnellan acerca da arte da atuação. Para o autor, não há meios para ensinar alguém a atuar, pois isso é algo inerente ao ser humano.

Baseando-nos na citação acima, podemos dizer que todo ser humano é um ator em potencial. Mas por que, então, dentre aqueles que se interessam e se dedicam ao ofício do ator, nem todos conseguem ser convincentes com uma atuação viva e vistosa? Por que há atores que são considerados competentes por determinados espectadores e outros não? Para Donnellan, isso não ocorre tanto por dom ou talento de quem foi visto como competente, mas em função do bloqueio que sufoca o fluxo inato de quem foi visto como ineficiente.

Nessa perspectiva, de que a atuação não pode ser ensinada, é possível, no entanto, descobrir de onde surgem nossos bloqueios. Assim, podemos diagnosticar o que é que estes estão nos impedindo de fazer. Somos capazes, pois, de desenvolver a atuação pela dissolução daquilo que surge para prejudicá-la. Se soubermos a causa do bloqueio, podemos nos libertar e permitir que a atuação flua livre e autêntica.

2.1.1. AS DIMENSÕES DE TEMPO DO MEDO

A atuação não é algo que se processa interiormente na pessoa, pois, parafraseando Donnellan, atuar é um jogo que se dá com as coisas que estão ao redor do ator. Essas “coisas” são denominadas, por Donnellan, de *alvos*. Como veremos, os alvos ajudam o ator em seu trabalho, libertando-o do bloqueio – e/ou evitando que se bloqueie – e provocando-o a reagir.

⁹⁰ Tradução nossa. No original: “I am therefore I act”.

Contudo, antes de entendermos as particularidades do binômio **alvo e reação**, optamos por analisar a seguinte dupla: **Medo e bloqueio**. Por enquanto, importa saber que o alvo é um elemento provocador, desencadeador da ação do ator. Como essa ação não parte do nada, mas é impulsionada pelo alvo, Donnellan prefere utilizar o termo “reação” ao invés de “ação”. Para esse autor, a cena só acontece, como fenômeno artístico presencial que é o teatro, quando há uma cadeia de reações em jogo. Contudo, conforme veremos a seguir, esse jogo é impedido pelo Medo, que está diretamente ligado ao bloqueio do ator.

Donnellan acredita que o único tempo possível da atuação é o tempo presente. O ator não pode atuar o passado ou o futuro e toda a sua atenção deve estar aberta para os eventos que se dão no presente. Para Donnellan, o ator tende a se agarrar ao passado ou ao futuro quando está tomado pelo Medo⁹¹.

Quando, por exemplo, tememos errar uma fala, acabamos ficando ansiosos e esquecemos justamente aquilo que temíamos esquecer. Então, como se ainda não se sentisse saciado por deslocar nossa atenção para o futuro, o Medo também nos prende ao passado, fazendo-nos sentir culpa pelo erro que se sucedeu. Leiamos as palavras do diretor inglês:

O Medo não existe no ‘agora’. Então ele tem que inventar um tempo de mentira para residir e reinar. Ele toma o único tempo real, o presente, e corta-o em duas falsas dimensões temporais. Uma metade ele chama de passado e outra metade chama de futuro. Esses são os únicos dois lugares onde ele pode viver. O Medo governa o futuro como Ansiedade e o passado como Culpa (DONNELLAN, 2006, p. 33).⁹²

Sabemos, então, que o Medo só pode viver no passado ou no futuro. O Medo não tem nenhum poder sobre o aqui e o agora, a não ser o de afetar a nossa relação com o presente ao nos desviar para essas outras dimensões de tempo.

⁹¹ Donnellan escreve a palavra “Medo” com “m” maiúsculo, pois aborda esse elemento como uma entidade. Em seus escritos, o autor personifica o Medo como uma criatura que perturba e atormenta o ator.

⁹² Tradução nossa. No original: “Fear does not exist in the ‘now’. So he has to invent a pretend time to inhabit and rule. He takes the only real time, the present, and splits it into two fake time zones. One half he calls the past, and the other half he calls the future. And those are the only two places he can live. Fear governs the future as Anxiety, and the past as Guilt”.

Sendo assim, bastaria que ficássemos conectados ao instante presente para não sermos perturbados pelo Medo.

Entretanto, a imprevisibilidade do aqui e agora é algo que, muitas vezes, assusta o ator. Este, portanto, prefere não confiar em algo supostamente instável como o momento presente e procura concentrar em si toda a responsabilidade pelo desenrolar da cena. Confiar somente em si mesmo pode parecer uma forma de se manter firme e inabalável diante das adversidades. Mas, para Donnellan, esse tipo de atitude é, na verdade, uma faceta do Medo. Essa faceta acaba dividindo o ator em duas dimensões temporais que não lhe são nada úteis: o *passado*, com os seus julgamentos de *culpa*, e o *futuro*, com sua máquina geradora de *ansiedade*.

Em sua culpa ou ansiedade o ator bloqueia os seus sentidos para os acontecimentos do aqui e do agora. Se o ator se comporta assim num diálogo, por exemplo, perde a oportunidade de estabelecer uma conexão realmente sensível com seu parceiro de cena. Num diálogo, como veremos mais adiante, nada importa mais que prestar atenção no outro, seja quando se está falando ou não. Mesmo que a personagem, por algum motivo, não queira prestar atenção no outro, o ator precisa se conectar com seu parceiro para que seja possível criar um jogo fictício de não prestar atenção.

Para Donnellan, nem mesmo a História trata do passado. Segundo esse autor, “História não tem nada a ver com passado. História é como percebemos os eventos prévios agora” (DONNELLAN, 2006, p. 123).⁹³ Isso é útil, segundo o autor, para quando os atores fazem um estudo biográfico de suas personagens. Todavia, ao fazer esse tipo de estudo, é preciso considerar a seguinte premissa: o passado de uma personagem não é algo congelado e imutável, pois os traços biográficos da personagem são suscitados e transformados pelos alvos do instante presente. Podemos pensar que na vida humana ocorre o mesmo: a nossa percepção de fatos passados de nossa vida se transformam, constantemente, conforme nossas novas experiências. Nesse

⁹³ Tradução nossa. No original: “History has nothing to do with the past. History is how we perceive previous events now”.

sentido, Donnellan afirma que “não há nada tão imprevisível quanto o passado” (DONNELLAN, 2006, p. 123).⁹⁴

É dessa imprevisibilidade que o ator precisa se alimentar, dedicando toda a sua atenção à dimensão presencial do tempo. Na realidade, só podemos agir no presente, pois, até onde sabemos, ainda não é possível retroceder nem avançar no tempo. O Medo, no entanto, nos convence do contrário e nos prende na teia de uma aranha cheia de perguntas estranhas...

2.1.2. O ATOR PRESO NA TEIA DA ARANHA

Uma questão fundamental no pensamento de Donnellan é que o ator precisa se desprender da primazia do ego. O “eu” costuma ser o mantra do ator bloqueado, pois o excesso de olhar para si mesmo tende a anular o olhar para os outros e para as coisas interessantes que possam estar bem ao seu lado.

Nesse sentido, o encenador inglês faz uma metáfora com as oito patas de uma aranha, para representar oito questionamentos egocêntricos relacionados ao bloqueio. Cada questão decorre de algum temor específico, podendo ser a sua causa e também o seu sintoma. Conheçamos, então, as “patas da aranha”:

‘Eu não sei o que eu estou fazendo.’
 ‘Eu não sei o que eu quero.’
 ‘Eu não sei quem eu sou.’
 ‘Eu não sei onde eu estou.’
 ‘Eu não sei como eu deveria me mover.’
 ‘Eu não sei o que eu deveria sentir.’
 ‘Eu não sei o que eu estou dizendo.’
 ‘Eu não sei o que eu estou interpretando.’
 (DONNELLAN, 2006, p. 12, aspas do autor)⁹⁵

⁹⁴ Tradução nossa. No original: “There is nothing as unpredictable as the past”.

⁹⁵ Tradução nossa. No original: ‘I don’t know what I’m doing.’ ‘I don’t know what I want.’ ‘I don’t know who I am.’ ‘I don’t know where I am.’ ‘I don’t know how I should move.’ ‘I don’t know what I should feel.’ ‘I don’t know what I’m saying.’ ‘I don’t know what I’m playing.’

Para Donnellan, o ator estará mais ou menos bloqueado dependendo do nível em que essas questões o estejam perturbando. O ator deve, em primeiro lugar, identificar em qual tipo de bloqueio se encontra. Em seguida, poderá recorrer à estratégia mais adequada para dirimir o problema. Isso pode ser feito com a ajuda do diretor, do instrutor, do professor ou do colega de cena.

Ainda que, na presente dissertação, estejamos focados na formação do ator, podemos imaginar que a “metodologia” do alvo também pode ser útil a outros profissionais do teatro. Poderíamos supor que cenógrafos, sonoplastas e maquiadores, por exemplo, também pudessem ficar confusos e travados pelas perguntas das *patas da aranha*.

A aranha, um dos animais peçonhentos mais temidos pelo homem, aparece como uma feliz metáfora de Donnellan, pois representa bem o que é uma imagem criada pelo Medo. Animais como a aranha, quando se sentem ameaçados, procuram se defender com seu veneno natural e se refugiam num local seguro. O ator, de certa forma, também busca um refúgio seguro quando sente a sua atuação ameaçada. Parafraseando Donnellan (2006), o ator tem como falso mecanismo de defesa refugiar-se em casa. Isto é, o ator foge do mundo exterior, isolando-se de seus parceiros de cena e ignorando as sutilezas do texto e até mesmo da luz, do figurino, da sonoplastia.

O ator que vai para casa é aquele que busca atuar enclausurado em si mesmo, abusando de clichês e cacoetes pessoais, livrando-se das palavras, com tamanha rapidez e sem critério cênico algum, para cumprir logo com a sua obrigação. Ou, por outro lado, em sua fantasia pessoal, isola-se de tudo o mais que compõe a cena e alonga, exageradamente, cada palavra de seu texto, como se pensasse que o seu “eu” é a única coisa importante da peça. Esse tipo de ator julga que quanto mais se pavoneia, mais os espectadores se deliciam com sua atuação falseada. Por isso, o diretor inglês sempre recomenda: “Não vá para casa” (DONNELLAN, 2006, p. 29)⁹⁶. No teatro, como

⁹⁶ Tradução nossa. No original: “Don’t go home”.

vê Donnellan, precisamos nos predispor à relação efêmera e vigorosa do instante presente, sem temer o erro ou o fracasso.

Donnellan dedica várias páginas de seu livro *O Ator e o Alvo* para explicar as particularidades de cada uma dessas patas da aranha. No presente trabalho, destacamos a questão “Eu não sei o que eu estou dizendo” (DONNELLAN, 2006, p. 12). No entanto, é bom lembrar, uma aranha ainda pode se movimentar mesmo com uma pata a menos. Podemos pensar, seguindo o raciocínio de Donnellan, que se nos bloqueamos com alguma dessas perguntas do “eu”, acabamos por abrir uma brecha à aranha inteira. Daí por diante, se não tomarmos nenhuma atitude, todas as outras questões também podem passar a nos perturbar.

O bloqueio é, na visão de Donnellan, uma atitude de inatividade: ficamos paralisados. Essa paralisia não está só relacionada ao nosso corpo imóvel no espaço, mas também está vinculada a nossa atitude cênica. O excesso de movimentos afobados e despropositados também pode se caracterizar como uma situação de paralisia cênica. Quando estamos bloqueados, não nos afetamos com nada ao nosso redor, porque não prestamos atenção às coisas que podem tocar nossos sentidos. Enquanto ficamos assim, bloqueados, a aranha vai tecendo sua teia à nossa volta, atormentando-nos com suas interrogações venenosas.

O raciocínio de Donnellan acerca do bloqueio nos faz refletir sobre uma triste realidade: temos o vício de vincular a ideia de sucesso ou de fracasso ao indivíduo e não ao coletivo. Quando tudo vai bem, seja numa peça de teatro ou numa partida de futebol, costumamos dar todos os créditos a apenas um ou a outro indivíduo, desconectando-o do todo.

Com base nessa reflexão, podemos dizer que o ator não deveria desejar destacar-se numa peça, pois “destacar-se”, como o próprio termo sugere, implica uma desconexão, uma independência dos demais. Por outro lado, é natural que o ator almeje atuar bem. Mas, para fazer um bom trabalho, a sua meta não deveria ser “atuar bem”. Não é a ambição pelo sucesso que deveria

mover o ator, mas sim o interesse pelos temas e assuntos que circundam a obra artística, a curiosidade pela relação singular que experimenta com seus companheiros de cena e com o espectador.

Noções como a curiosidade e a singularidade do ator são defendidas por Donnellan (2006) em suas *escolhas incômodas*, que abordaremos a seguir.

2.1.3. AS SETE ESCOLHAS (DES)INCÔMODAS

Como, então, o ator pode evitar que o Medo o consuma e o deixe bloqueado? O que poderia ajudá-lo a atuar de forma viva e sempre em reação ao que acontece no tempo presente? Para Donnellan, são os alvos que estreitam a relação do ator com o presente, pois, como veremos, os alvos só podem existir no agora e não dependem da vontade do ator. Contudo, antes de nos debruçarmos sobre as particularidades dos alvos, vejamos as sete escolhas incômodas que Donnellan julga importantes.

Na perspectiva de Donnellan, para que o ator possa lidar com os alvos de forma eficaz, é necessário optar por certos princípios e abdicar de outros. Por isso as opções que se seguem são consideradas escolhas incômodas, por não permitirem relativização, exigindo uma tomada de decisão ímpar do ator. Vejamos essas escolhas:

1. Concentração ou Atenção
2. Liberdade ou Independência
3. Ver ou Mostrar
4. Certeza ou Confiança
5. Criatividade ou Curiosidade
6. Originalidade ou Singularidade
7. Excitação ou Vida

Convidamos o leitor a pensar: qual opção escolheria em cada um dos sete tópicos acima? Por quê?

Essas sete escolhas incômodas não são como os sete pecados capitais. Donnellan não pretende estabelecer o certo e o errado da atuação. O que o diretor inglês sugere, com tais escolhas, são atitudes que podem ser eficazes no sentido de atuar livre das teias do bloqueio. Por isso, propomos uma brincadeira com o título da presente seção, *As Sete Escolhas (Des)incômodas*. Apesar de o autor adjetivar as escolhas como incômodas, percebemos aqui o quão podem ser úteis para livrar o ator de seus incômodos. Entendamos, pois, as justificativas de Donnellan para cada uma de suas escolhas.

Na primeira, Donnellan (2006) considera que a *atenção* é mais útil do que a concentração. Para o encenador inglês, a atenção nos ajuda a perceber o que está ao nosso redor e, assim, nos permite ver os alvos que podem nos provocar a reagir. A concentração, todavia, tende a nos encerrar em nós mesmos, nos ensimesmando com as perguntas do “eu”. A concentração nos envia para casa, nos bloqueia, mas a atenção nos abre caminhos para uma relação sensível com o mundo exterior.

Diante da segunda escolha incômoda, Donnellan (2006) assume a posição de que não existe independência e que, portanto, só podemos optar pela *liberdade*. Tudo o que fazemos depende do mundo a nossa volta. Para vivermos nutridos e saudavelmente, por exemplo, dependemos dos alimentos do mundo exterior. Nesse sentido, parafraseando Donnellan, são os alvos que alimentam o ator: sua energia não brota de dentro de si, mas é oferecida pelos alvos provocadores que sempre são externos.

Para Donnellan, assim como tende a não confiar no tempo presente, o ator bloqueado também duvida da liberdade. Para o diretor inglês, “A Liberdade é um mistério. Como a presença, é uma dádiva” (DONNELLAN, 2006, p. 40)⁹⁷. Basta que o ator lance um olhar atento para o presente para nutrir a sua atuação. Os estímulos estão no presente e somos livres para vê-los, somos livres para interagir com tudo o que está à nossa volta. Todavia, tememos ser

⁹⁷ Tradução nossa. No original: “Freedom is a mystery. Like presence, it is a given”.

abandonados por algo tão grande e misterioso como a liberdade. Então, o ator se ilude e se bloqueia dizendo a si coisas como:

‘Eu não faço a minha liberdade, então não posso controlá-la. Mas uma coisa que eu mesmo faço, essa coisa posso controlar para que não me abandone. Então, vou inventar uma liberdade sintética, chamá-la de “independência”, e mantê-la na coleira. Assim, ela vai fazer tudo que eu disser’ (DONNELLAN, 2006, p. 41, aspas do autor).⁹⁸

“Eu”, “eu”, “eu”, “eu”, “eu”... Como vemos, a ilusão da independência faz com que o ator se volte para si e não dê atenção ao que está fora de sua área de controle. De fato não podemos controlar os alvos, mas, para Donnellan, “toda energia tem origem no alvo” (DONNELLAN, 2006, p. 25)⁹⁹. Se quisermos que a nossa atuação seja viva, precisamos nos abrir para os alvos.

Até aqui, se conectarmos as duas primeiras escolhas incômodas, podemos dizer que: um ator *atento*, sendo dependente dos alvos a sua volta, é *livre* para atuar sem medo e sem bloqueios.

De acordo com a terceira escolha incômoda, Donnellan (2006) defende que o ator não precisa mostrar nada em cena, deve apenas *ver*. Para esse autor, “atuar não é uma questão de como vemos as coisas; atuar é uma questão daquilo que vemos” (DONNELLAN, 2006, p. 55)¹⁰⁰. A atitude de ver significa, portanto, descobrir a particularidade das coisas sem julgá-las, apenas percebendo-as.

Para Donnellan, a tentativa de mostrar algo resulta, em muitos casos, numa atuação falsa. Nessa perspectiva, o ator não deve tentar mostrar emoções como amor ou ódio. Tentar mostrar algo costuma levar a generalizações que esvaziam a atuação de seu fluxo de vida. Mas, conforme abordaremos mais adiante, o alvo é uma coisa específica que nos provoca a reagir com

⁹⁸ Tradução nossa. No original: “I don’t make my freedom, so I can’t control it. But the thing that I myself make, that thing I can control not to leave me. So I’ll invent a synthetic freedom, call it “independence”, and keep it on a lead. And it will do everything I say”.

⁹⁹ Tradução nossa. No original: “All energy originates in the target”.

¹⁰⁰ Tradução nossa. No original: “Acting is not a question of how we see things; acting is a question of what we see”

qualidades corporais específicas, basta vê-lo com atenção. Sendo assim, o ato de ver, não somente com os olhos abertos, mas com todos os sentidos disponíveis, é crucial para que o ator atue *reativamente*, ao invés de demonstrativamente.

Ao conectarmos essa escolha às duas anteriores, podemos dizer que: um ator tem *liberdade*, quando *vê*, *atentamente*, os alvos que estão a sua volta.

Vejamos agora a quarta escolha incômoda: certeza ou confiança. Para Donnellan (2006), tanto na vida como no teatro não temos certeza de nada do que vai acontecer, então só podemos optar pela *confiança*. A confiança, no contexto teatral de Donnellan, não é uma crença cega e inabalável, mas uma atitude que ajuda o ator a renovar sempre a sua atenção. A confiança preserva o ator no instante presente, mas a ânsia por certezas o projeta ao futuro.

Não podemos ter certeza, por exemplo, de que nosso parceiro de cena dirá a sua parte do diálogo exatamente do jeito que foi ensaiado. Entretanto, podemos ter *confiança* nele e acreditar que a sua fala nos provocará e nos dará a energia necessária para que possamos reagir com uma fala também provocativa e instigante. Querer ter a certeza de que isto ou aquilo acontecerá ou não, nos prende ao futuro, pois são especulações que tendem a nos deixar ansiosos. Ter confiança pode ser entendido, portanto, como acreditar na vitalidade do tempo presente da cena. Ter confiança, na ótica de Donnellan, é confiar nos alvos e na nossa liberdade de reagir aos seus estímulos.

Agora, após a abordagem das quatro primeiras escolhas, podemos compreender o seguinte: para atuar com *liberdade*, o ator precisa de *atenção* e *confiança*, destituindo-se de certezas, pois, assim, pode *ver* os alvos a sua volta e reagir.

Tratemos agora da quinta escolha incômoda: criatividade ou curiosidade. Para Donnellan (2006), não podemos nos forçar a ser criativos. Podemos apenas despertar e alimentar a nossa *curiosidade*. Criar é algo inerente aos seres humanos. A criatividade está em todos nós e só estanca quando nossos

receios e temores bloqueiam o nosso fluxo natural de vida. Em cena, quando isso acontece, não convém tentar forçar a criatividade, mas sim apostar na curiosidade. A curiosidade nos ajuda a ver a particularidade de cada alvo. O alvo existe também para possibilitar que flua a criatividade do ator, sem bloqueios, mas é a sua curiosidade que lhe permite ver o alvo.

Agora, continuando a proposta de concatenar as escolhas incômodas numa só frase, podemos dizer o seguinte: para atuar com *liberdade*, o ator precisa ter *confiança*, despertando a sua *atenção* e *curiosidade*, pois, assim, torna-se capaz de *ver* os alvos a sua volta e, então, reagir.

Vejamos agora a sexta escolha incômoda. Para Donnellan (2006), entre originalidade ou singularidade, convém optar pela segunda opção. Tentar ser original é como tentar mostrar algo, ao invés de ver, pois tendemos a fazer força para empurrar sentimentos e emoções aos espectadores. Na perspectiva da “metodologia” do alvo, não é muito produtivo querer interpretar um Hamlet ou uma Lady Macbeth originais. A *singularidade* é, por sua vez, algo inato ao ser humano, visto que nenhum indivíduo é idêntico ao outro.

Para Donnellan, quando tentamos ser originais, sobrepujamos algo que já está conosco desde nossa gênese: a nossa singularidade. Em cena, quando tomados pela ânsia da originalidade, acabamos por bloquear aquilo que temos de único. Segundo o diretor inglês, “quanto mais nos esforçamos para sermos originais, mais obliteramos nossa inerente singularidade” (DONNELLAN, 2006, p. 230)¹⁰¹. A singularidade da atuação não se conquista, mas se deixa fluir quando prestamos atenção, quando assumimos uma atitude de ver que se dá no aqui e no agora e para além de nosso ego.

Tendo sido abordada a sexta escolha incômoda, podemos agregá-la à nossa sentença-resumo: para atuar com *liberdade* e *singularidade*, o ator precisa ter *confiança*, despertando a sua *atenção* e *curiosidade* podendo, assim, *ver* os alvos a sua volta e reagir.

¹⁰¹ Tradução nossa. No original: “The more we strive to be original, the more we obliterate our inherent uniqueness”.

Finalmente, diante da sétima escolha incômoda, é mais útil, segundo Donnellan (2006) optarmos pela *vida* que pela excitação. Nessa perspectiva, a energia que dá vida à atuação não pode ser fabricada por nós mesmos, não pode ser excitada com frenesi interior. Parafraseando Donnellan (2006), o alvo é a fonte de toda a nossa energia. São os alvos que fazem germinar a vida na atuação, no sentido de estimular e instigar o ator a reagir singularmente.

Para o diretor inglês, “quando tememos a nossa dependência da imprevisível criação, usamos a excitação para forjar a vida” (DONNELLAN, 2006, p. 232)¹⁰². Para esse autor, o temor à vida deve-se ao fato de não podermos controlá-la, pois podemos perdê-la a qualquer momento (não somente no âmbito do ator, mas do ser humano). Então, optamos por fabricar uma vida genérica, que podemos controlar pela ingestão de pílulas de excitação.

Para Donnellan, o caminho para uma atuação viva está em ver os alvos com atenção e curiosidade e não em forçar um estado de excitação que leva o ator a perder-se dentro de si mesmo.

Agora que conhecemos todas as sete escolhas incômodas, podemos resumir o que estudamos em uma única frase: para que a atuação tenha *vida* e *singularidade*, o ator precisa ter *confiança*, despertando a sua *atenção* e *curiosidade* para, com *liberdade*, ver os alvos e reagir.

Não devemos entender essas escolhas incômodas como máximas absolutas da arte de ator. Esses dilemas poderiam render grandes discussões e polêmicas no âmbito de outras áreas do conhecimento, como a filosofia ou a psiquiatria. Donnellan, no entanto, propõe tais escolhas com base na arte do teatro e em sua demanda de uma atuação viva, livre de bloqueios. Convém uma analogia com uma breve história de Nasrudin, transmitida pela Tradição Sufi desde o século XIV, cujo título é *Mais útil*:

¹⁰² Tradução nossa. No original: “When we fear our dependence on unpredictable creation, we use excitement to impersonate life”.

Nasrudin entrou na casa de chá proclamando:
 “A Lua é mais útil que o Sol”
 “Por quê, Mullá?”
 “Precisamos de mais luz durante a noite que durante o dia”
 (NASR AL-DIN, 1994, p. 69)

Dentre muitos possíveis significados dessa anedota, podemos inferir que o valor que damos a uma coisa ou outra depende diretamente do contexto em que sentimos falta dessa ou daquela coisa. Quando não sentimos falta de uma coisa, não estamos focalizados em sua existência. É nesse sentido que, por exemplo, Donnellan considera a atenção mais útil que a concentração. Numa situação de bloqueio em que precisamos nos desvencilhar das amarras do “eu”, a atenção desponta como uma lua que ilumina a nossa noite.

2.1.4. AS SEIS REGRAS DO ALVO

Para Donnellan, as questões das “patas da aranha” podem piorar ainda mais as coisas para um ator que já está em fase de bloqueio, sem conseguir realizar algo aprazível em cena. As oito questões do “eu” podem levar o ator a aprisionar-se em seus conflitos individuais, bloqueando a possibilidade de ver para além de si mesmo. Instaura-se, assim, uma espécie de ensimesmamento, impedindo-o de ver os alvos da situação cênica do momento presente.

Agindo assim, o ator tende, com muita probabilidade, a não conseguir encontrar as respostas do lado de fora de si mesmo. Com essas perguntas, será difícil descobrir um só alvo que o provoque a reagir e que possa ajudá-lo no desenrolar da cena. Para Donnellan: “[...] em vez de sempre nos perguntarmos ‘O que é que eu estou fazendo?’, é mais útil questionar, primeiro, ‘O que é que o alvo está fazendo?’ E, então, ‘O que é que o alvo me obriga a fazer?’” (DONNELLAN, 2006, p. 24, aspas do autor).¹⁰³

¹⁰³ Tradução nossa. No original: “[...] instead of always wondering ‘What am I doing?’, it is more helpful to ask first ‘What is the target doing?’ And then ‘What is the target making me do?’”.

Portanto, é o alvo, com toda a especificidade de seu contexto, que determina o que o ator faz em cena. Não nos assustemos com a aparente radicalidade de Donnellan quando diz que o alvo *obriga* o ator a fazer alguma coisa. O que o autor nos mostra é, na verdade, a diferença entre querer e necessitar. Reagir não tem a ver com o querer, mas com a necessidade. O ator reage não porque a sua personagem quer, mas porque o alvo precisa de alguma coisa. Por exemplo: “Para Julieta, a cena não é sobre si e sobre o que quer; a cena é sobre os diferentes Romeus que ela vê e tem que lidar” (DONNELLAN, 2006, p. 25)¹⁰⁴. Há aqui uma sutileza no mecanismo da atuação: a atriz que interpreta Julieta não deve olhar para si, investigando os seus desejos, mas para Romeu, percebendo as necessidades dele. Assim, a atriz poderá ver diversas nuances no alvo “Romeu”, pois ora este precisará ser alertado, ora necessitará ser seduzido, ora carecerá de um beijo, variando conforme o contexto situacional em que se encontram essas personagens.

Podemos compreender as sete escolhas incômodas como a base em que se sustentam as regras do alvo, que veremos logo a seguir. Já sabemos que o alvo é, para Donnellan, aquilo que provoca o ator a reagir. O ator precisa, durante todo o tempo em que está em cena, reagir sempre em direção a alguma coisa ou a alguém, isto é, *ver um alvo* que lhe impulse a fazer alguma coisa em resposta.

As seis regras do alvo são interdependentes e funcionam harmonicamente, sem que uma seja mais importante que a outra. Não se pode, portanto, ignorar qualquer uma das seis regras. Pensemos por analogia: como poderia haver a alternância entre o dia e a noite, por exemplo, caso a Terra não tivesse o movimento de rotação? E o que seriam das estações do ano se não houvesse o movimento de translação? Se um desses movimentos estancasse, o que seria do planeta Terra? Sucumbiria? Sofreria algum tipo de metamorfose? Seria o apocalipse? Não sabemos ao certo o que aconteceria, mas sabemos que para nós, humanos, a Terra deixaria de existir, pelo menos tal como a conhecemos. O mesmo se dá com os alvos. O ator não deve ignorar nenhuma

¹⁰⁴ Tradução nossa. No original: “For Juliet, the scene is not about her and what she wants; the scene is about the different Romeos that she sees and has to deal with”.

Pode ser útil ao ator saber, também, que a reação deve ser sempre um verbo transitivo, seja este direto e/ou indireto, pois verbos dessa natureza sempre exigem complemento. Por exemplo: a palavra “luto”, na frase “Luto contra a morte”, é um verbo transitivo indireto. Como complemento deste está a palavra “morte”, que é o objeto indireto da sentença. O alvo é, portanto, o objeto do verbo e pode ser direto ou indireto. O verbo, por sua vez, é a reação que se traduz corporalmente em cena, com ou sem o uso da fala. Verbos intransitivos, no entanto, não são úteis ao ator, pois não pedem complemento, ou seja, não dependem de um alvo. Sendo assim, podemos propor a seguinte sentença-fórmula:

[Verbo Transitivo Direto e/ou Indireto] + **[Objeto Direto ou Indireto]**
{reação} + **{alvo}**¹⁰⁷

Donnellan não faz essas ponderações gramaticais em seus escritos sobre a metodologia do alvo. Propomos entender o alvo, por esse viés, apenas para oferecer uma possibilidade a mais de entendimento ao leitor. Além disso, entendemos que essa sentença-fórmula pode ser útil ao ator que se encontra bloqueado. O ator não precisa pegar o seu texto e usar essa fórmula para cada uma de suas falas, pois não estamos dizendo que todo o processo tenha que ser racionalizado. No entanto, essa ferramenta pode ajudar, por exemplo, quando o ator não consegue transformar as palavras do texto escrito em palavras cenicamente vivas e reativas.

O alvo *não* está dentro do ator, mas ao seu redor, pois, conforme aponta a segunda regra, deve localizar-se exteriormente a nós e a uma distância que torne possível apreciá-lo. Isso significa que o alvo *não* pode estar fundido ao ator, pois, se assim fosse, não haveria distância mensurável entre ambos. O alvo pode ser algo concreto, como outra personagem ou algum objeto cênico

¹⁰⁷ Duas considerações: 1) a presente sentença-fórmula foi inspirada nos moldes da sentença-fórmula de Carvalho (2013a; 2013b) para o trabalho com os objetivos (Cf. p. 49 – 51); 2) os apontamentos gramaticais sobre o binômio *alvo* e *reação* foram desenvolvidos em pesquisas do Estúdio Fisções, em discussão desencadeada por Juliana Codri, ex-integrante do grupo, e Luiz Otavio Carvalho.

como uma cadeira, um crânio, um batom etc. Pode existir também por meio da concretude de um som ou de um feixe de luz do espetáculo. Alvos concretos como os acima exemplificados nunca poderão estar dentro do ator ou fundidos a ele. Mas mesmo se o alvo não for concreto, sendo este imaginário ou abstrato, não escapará à segunda regra.

Para Donnellan, mesmo um alvo imaginário não é uma invenção do ator. Um alvo imaginário pode ser, por exemplo, um texto imaginário. A atitude física de um ator X, mesmo sem nenhuma emissão de palavras, pode ressoar, em seu parceiro de cena Y, como um discurso falado. Este, por sua vez, terá essa fala imaginária como seu alvo, como o dispositivo que lhe provocará a reagir e dar sequência à cena. Assim, o alvo não é imaginário porque o ator Y inventa uma fala aleatoriamente, senão porque presta atenção ao ato de X, vendo com curiosidade o que este efetivamente faz. Desse ato de ver é que a imaginação de Y é nutrida ao ponto de ouvir um texto ser falado pelo outro, ainda que da boca de X não tenha sido proferida palavra alguma.

Como diz a terceira regra, *o alvo existe antes da necessidade do ator*. Se, por exemplo, o ator percebe que precisa de algum alvo para desencadear alguma de suas falas, basta procurá-lo externamente. No caso do exemplo do parágrafo anterior, mesmo se o ator Y não percebesse o que o ator X houvesse realizado, não poderíamos dizer que o alvo não tivesse existido. O ator Y pode não encontrar o alvo, ignorando-o ou não o vendo por falta de atenção, mas o alvo está lá, bem ao seu dispor.

O alvo não pode ser, no entanto, qualquer coisa que o ator tenha visto, ouvido ou percebido. Não basta estar em cena com o outro e dizer para si algo como “o outro é o meu alvo”. Isso já é alguma coisa, considerando-se a perspectiva de Donnellan sobre a atuação, mas não é tudo ainda. Para o diretor inglês, o alvo nunca é uma coisa genérica. A quarta propriedade do alvo afirma que este é sempre *específico*.

Sendo assim, o “outro” pode ser o alvo, mas então precisamos vê-lo e não somente olhá-lo. O movimento de olhar, para Donnellan, só nos possibilita uma

impressão geral do outro. O ato de ver, contudo, implica em captar as particularidades do outro, nos conectando à sua especificidade. Com quem estamos lidando? Trata-se de um “outro” intimidador ou tranquilizador? Esse alvo nos agride ou nos afaga? Só podemos reagir de acordo com a especificidade do alvo. O alvo sempre vem carregado de um contexto e vê-lo é função do ator. O ator não agrega ao alvo suas invenções do que poderia ser específico a este; o que o ator agrega ao alvo é a sua reação, que é decorrente da especificidade que enxerga no alvo.

Donnellan também diz que, além dos alvos concretos e imaginários, o ator pode ver alvos abstratos. Mas esses alvos não são pura abstração interior do ator e também não são coisas genéricas. Sobre isso, Donnellan nos oferece um exemplo muito esclarecedor. Imaginemos que a “vida” pode ser um alvo abstrato. Como estudamos, o ator não pode realizar, simplesmente, a ação “eu vivo”, pois isso seria um verbo intransitivo, que não pede complemento. Todavia, Donnellan acena com a seguinte possibilidade: “Luto pela vida” (DONNELLAN, 2006, p. 23)¹⁰⁸. Mas, ainda assim, dizer somente “vida”, isolado de contexto, soa como algo muito genérico. No entanto, é possível imaginar uma cena cujo contexto seja uma guerra em que um soldado luta pela vida. Nesse caso, a esse alvo abstrato soma-se um traço específico: não se trata da “vida”, em geral, mas da “sobrevivência”, no contexto específico de um campo de batalha. Assim, para Donnellan,

[...] o soldado ferido, lutando para viver, terá uma imagem bastante específica do próximo momento de vida de que precisa. Ele não luta por algo generalizado (DONNELLAN, 2006, p. 23).¹⁰⁹

Seguindo esse exemplo, podemos pensar que o soldado ferido ora necessitará de um pedaço de pano para estancar o seu ferimento, ora de oxigênio para resistir à dor, ora de um bom esconderijo para se proteger de novos ataques. Sendo assim, nessas circunstâncias, o alvo abstrato “vida” poderia ser traduzido pela especificidade e a concretude de um pedaço de pano, de um

¹⁰⁸ Tradução nossa. No original: “I struggle for life”.

¹⁰⁹ Tradução nossa. No original: “[...] the wounded soldier fighting to live will have a very specific image of the next living moment that he needs. He doesn't fight for a generalisation”.

foco de dor no corpo ou de uma barricada, dentre tantos outros elementos possíveis e imagináveis.

Além de ser sempre específico, temos, na quinta regra, que “o alvo está sempre em transformação” (DONNELLAN, 2006, p. 244)¹¹⁰. Segundo a perspectiva de Donnellan, podemos dizer que os alvos, além de sofrerem transformações, também provocam transformações. O alvo é ativo, como veremos na sexta regra, e transforma constantemente o contexto cênico (personagem, cenário, objeto, situação, conflito...). Além disso, o alvo também está sempre em transformação, como diz a quinta regra: o alvo do instante presente nunca é o mesmo do instante que passou, ainda que as mudanças possam parecer sutis.

Imaginemos, por exemplo, uma cena típica de negociação entre mafiosos em que a personagem A diz algo, de forma ameaçadora, à personagem B. Nesse caso, poderíamos dizer que o alvo do ator que interpreta B seria alguma coisa como “a fala ameaçadora do mafioso A”. Suponhamos que essa fala fosse a seguinte: “A minha proposta é irrecusável”. Este alvo deve causar em B alguma transformação. Por outro lado, o alvo também será transformado após a reação de B.

Imaginemos, por exemplo, que a personagem B estivesse com a negociação em seu controle, mantendo-se firme e equilibrado diante da personagem A. Contudo, dada a “fala ameaçadora” do mafioso A, a atitude de B poderia mudar, tornando-se agora abalado e instável aos olhos de seu interlocutor. Então, B poderia reagir, por exemplo, com uma fala bajuladora para tentar retomar o controle da negociação de forma pacífica e conseguir uma proposta mais generosa.

Mas imaginemos que a personagem A, mesmo diante da tentativa de B, repita a mesma fala: “A minha proposta é irrecusável”. Estaríamos tratando, então, do mesmo alvo anterior? Por certo que não. Agora essas palavras não seriam

¹¹⁰ Tradução nossa. No original: “the target is always transforming.”

mais proferidas como uma “fala ameaçadora” como teria sido anteriormente. Neste momento, o ator que representa o mafioso B poderia estar diante de uma fala ainda mais ameaçadora, como num ultimato do outro mafioso. Seria como se A dissesse, nas entrelinhas: “Não me faça repetir isso mais uma vez, senão você vai virar comida para peixes”. Não importa, na “metodologia” do alvo, se as mudanças são mais radicais ou mais sutis: de acordo com a quinta regra, o alvo sempre sofrerá transformações, ainda que seja apenas em traços sutis de sua especificidade. Quando o alvo passa por transformações, a situação cênica também é transformada.

É por esta razão, de que o alvo está sempre provocando transformações no conflito dramático, que a sexta regra do alvo diz que este é sempre *ativo*. O alvo está sempre fazendo alguma coisa que provoque que o contexto cênico seja alterado, oferecendo energia suficiente ao ator para que atue numa sequência de *reações* pertinentes e eficazes à cena. Vejamos a seguinte proposição de Donnellan: “Em vez de querer assassinar Desdêmona, deixe que Otelo veja uma esposa que o está destruindo e, então, ele deve tentar mudar isso” (DONNELLAN, 2006, p. 24).¹¹¹

Nesse caso, o ator que representa Otelo não teria como alvo uma Desdêmona passiva e inerte, mas sim uma Desdêmona ativa e destruidora, fato que explicita a sexta regra do alvo. A quinta regra também está explícita no exemplo acima, pois é dito que Otelo precisa *transformar* esse alvo, tentando impedir que a esposa arruíne a sua vida e sua reputação.

2.1.5. SOBRE QUANDO O MEDO OCULTA AS REGRAS DO ALVO

Para Donnellan, nem mesmo o Medo tem poder sobre os alvos. No entanto, o Medo é capaz de nos bloquear a ponto de nos fazer crer que os alvos podem nos abandonar. Segundo o diretor britânico, o Medo “[...] ataca a primeira

¹¹¹ Tradução nossa. No original: “Instead of wanting to murder Desdemona, let Othello see a wife who is destroying him, and he must try to change this”.

regra, segundo a qual existe sempre um alvo. *‘Isso tudo é uma mentira’*, sussurra o Medo, *‘você está totalmente sozinho. Só pode depender de si mesmo’*” (DONNELLAN, 2006, p. 35, itálicos do autor).¹¹²

O medo também destrói o espaço, acabando com o princípio da distância mensurável expressa pela segunda regra. Sem distâncias entre nós e os alvos ficamos inaptos para vê-los. Porém, parafraseando Donnellan (2006), o Medo busca nos iludir, fazendo-nos crer que a nossa imaginação é interna e que tudo acontece dentro da nossa cabeça. Donnellan não desconsidera que o ator realize processos interiores em cena. Contudo, chama a atenção para o perigo de olharmos somente para o nosso “eu” e nos desconectarmos do contexto que está repleto de alvos ávidos para nos alimentar.

Colocar em nós toda a responsabilidade pelo desenvolvimento da cena é também um sintoma do Medo. Não temos confiança nos alvos, não acreditamos que seremos provocados e queremos ter certeza de que não erraremos aquilo que ensaiamos. Isso destrói a terceira regra, que diz que o alvo existe antes mesmo que o ator necessite dele. O ator bloqueado pelo Medo acaba por se obrigar a criar alguma coisa ao invés de procurar ver os alvos que o impelem à reação. O Medo faz o ator se culpar e se punir, cegando-o para o mundo exterior:

‘Cabe a você [...] inventar coisas; nada está esperando para ser descoberto. Seu dever é fabricar tudo, energizar tudo e controlar tudo. Você é o único responsável por absolutamente tudo. É da sua conta, inclusive, aquilo que não acontece e deixa todos entediados. Por que você é tão lento/inútil/vazio/insensível/sem imaginação/sem talento?’ (DONNELLAN, 2006, p. 36, aspas e itálicos do autor)¹¹³

É isso que, segundo Donnellan, o Medo nos faz pensar de nós mesmos, empurrando-nos para um abismo interior que nos deixa à parte dos alvos. Além

¹¹² Tradução nossa. No original: “[...] attacks the first rule, that there is always a target. *‘That is all a lie,’* Fear whispers. *‘You are all alone. You can only depend on you’*”.

¹¹³ Tradução nossa. No original: *“It is up to you [...] to invent things; nothing is waiting to be discovered. Your duty is to manufacture all, energise all and control all. You are solely responsible for absolutely everything. You are even accountable for what is not happening and you are letting everybody down. Why are you so lazy/useless/empty/thoughtless/unimaginative/talentless?”*

disso, o Medo ainda destrói a quarta regra do alvo, fazendo-nos crer que a sua especificidade inexistente. Como o Medo pode fazer isso? Fazendo-nos acreditar, ironicamente, que a coisa que tememos é que parece específica. Ficamos especulando o que poderia acontecer de ruim se cometêssemos um erro em alguma das cenas que participamos. Passamos a enxergar não mais as particularidades dos alvos que nos possibilitam atuar em tal cena, mas as peculiaridades do fato que tememos.

O erro é sempre uma possibilidade, mas o ator não deve se deixar atormentar por isso, pois a sua atenção pode ser prejudicada. Donnellan afirma: “até onde sei, ninguém nunca morreu por causa de uma má atuação” (DONNELLAN, 2006, p. 36)¹¹⁴. Não precisamos, portanto, dar ouvidos ao Medo e não devemos ficar ansiosos por atuarmos bem ou mal. Atuar bem ou mal será uma avaliação da qual não podemos ter certeza. Tudo o que podemos fazer é nos entregarmos ao jogo com os alvos e acreditar que suas peculiaridades nos fornecerão a energia necessária para atuarmos de forma viva e eficaz. Podemos fazer isso, sem querer ser originais, mas permitindo que flua a nossa singularidade.

O Medo também é capaz de destruir a quinta e a sexta regras, iludindo-nos de que o alvo não é ativo e de que não há transformações neste ou decorrentes deste. O Medo diz ao ator: “[...] *o alvo é passivo, imóvel e imutável!*” (DONNELLAN, 2006, p. 37, *itálicos do autor*)¹¹⁵. Para o encenador inglês, isso se traduz de forma bastante evidente na voz, como quando os atores reclamam do som incômodo da sua própria voz ecoando e zumbindo na sua cabeça. Para esse autor, “[...] sempre que eu escutar como a minha própria voz soa, inevitavelmente soará estranha” (DONNELLAN, 2006, p. 38)¹¹⁶. Isso nos alerta para a questão de que, quando escutamos a nossa própria voz, abandonamos a atenção que deveríamos depositar nos alvos. Então, ficamos a nos policiar para que nossa voz não soe tão estridente, ou tão abafada, ou tão arranhada...

¹¹⁴ Tradução nossa. No original: “So far as I know, no one has ever died because they gave a poor performance”.

¹¹⁵ Tradução nossa. No original: “[...] *the target is passive, immobile and unchanging!*”

¹¹⁶ Tradução nossa. No original: “[...] whenever I listen to how my own voice sounds, it must sound strange”.

Pensando dessa maneira, a tendência é nunca nos darmos por satisfeitos, distorcendo cada vez mais a imagem que temos do som de nossa própria voz. Por outro lado, poderíamos dizer que, com esse tipo de autocontrole, há a possibilidade de ficarmos bastante satisfeitos com uma única forma de falar. Podemos descobrir uma entonação que julgamos ser muito agradável aos ouvidos e então reproduzimo-la descriteriosamente. Nesse caso, o dispositivo narcisista do Medo opera em nós, atores, imputando-nos o fado de nos vigiar eternamente para nos mantermos sempre com essa “bela” voz, sem deixar que soe estranha e feia.

Donnellan fala como se estivesse na posição de ator:

Para usar bem as palavras, preciso imaginar o que o meu parceiro de cena ouve e o que não ouve. Preciso imaginar o que é escutado e o que permanece sem ser escutado. Preciso lidar somente com o alvo. O meu único negócio é com o alvo. [...] As palavras mais sábias se tornam verborragia quando são divorciadas do alvo (DONNELLAN, 2006, p. 38).¹¹⁷

Diante disso, entendemos que o ator escuta, sim, o som da sua voz. Mas essa escuta se dá por meio da *reverberação* que se faz no outro. É uma escuta que se dá pela observação do alvo em transformação. Quando falamos, o nosso ouvinte não é passivo. Ele pode não emitir nenhum som enquanto falamos, mas, certamente, suas expressões faciais, sua postura corporal, a dilatação de seus olhos ou mesmo a intensidade de sua respiração sofrem alterações. São essas alterações que, de acordo com as premissas da “metodologia” do alvo, o ator deve escutar.

De acordo com a “metodologia” do alvo, “[...] mesmo o mais brilhante texto é ininteligível se não está conectado ao mundo exterior, se está separado do alvo. Cada palavra, de fato, precisa ser provocada pelo mundo exterior”

¹¹⁷ Tradução nossa. No original: “To use words well I need to imagine what my partner hears and does not hear. I need to imagine what is heard and what remains unheard. I need attend only to the target. My only business is with the target. [...] The cleverest words become gobbledygook when they are divorced from a target”.

(DONNELLAN, 2006, p. 38)¹¹⁸. Isso significa, por exemplo, que somente decorar as palavras de gênios como Shakespeare não é suficiente para a realização da cena. As palavras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides não poderão suscitar nenhum tipo de sensação se, quando proferidas no teatro, não estiverem conectadas aos alvos. Não haverá a catarse propiciada pelo conflito trágico, haverá somente uma atuação fria e entediante em que versos saltam das bocas dos atores como se fosse um bumerangue: o ator arremessa sua fala ao nada e esta retorna intacta para o seu poder.

O Medo faz o ator evitar a relação com o outro. O ator teme que o outro o abandone e opta por se concentrar. Acredita que, dessa forma, é capaz de resolver tudo, sem depender de nada nem de ninguém. No teatro, como vislumbra o diretor inglês, o ator deve se dispor a vencer esse Medo e essa desconfiança em relação ao outro. Parafraseando Donnellan (2006), temos que acreditar que só podemos criar algo cenicamente vivo, que possa afetar sensorialmente os outros e a nós mesmos, quando nos relacionarmos com os alvos que sinalizam o nosso caminho. Os alvos nos oferecem uma alternativa à clausura do “eu”.

Tentar resolver uma cena direcionando toda a fonte de energia criativa para si, reforça o ego e distancia o ator de tudo o que está à sua volta (cenário, objetos, adereços, sonoplastia, luz, companheiros de cena). De acordo com esse pensamento, poderíamos afirmar que atuar pela via do ego pode conduzir o ator à inatividade ou, por outro lado, à mera autopromoção de sua imagem.

Atuar pela via do alvo seria, ao contrário, entrar numa relação efetiva com o momento presente e participar de um jogo sensorial de provocações e reações. Os alvos são, para Donnellan, a fonte de energia do ator: somente quando o ator reage aos alvos pode comunicar algo cenicamente vivo que possa seduzir, entreter, instigar reflexões e até causar transformações no espectador (e no próprio ator).

¹¹⁸ Tradução nossa. No original: “[...] even the most brilliant script is unintelligible if it is not connected to the outside world, if it is detached from the target. Every word, in fact, needs to be caused by the outside world”.

Podemos encerrar essa seção com a seguinte consideração sobre a “metodologia” do alvo: se o Medo apronta suas artimanhas para bloquear o ator, este sempre poderá recorrer aos alvos para ser libertado.

Para não cair nas armadilhas do Medo, o ator deve ficar sempre atento a cada *instante presente* da cena. Se sua atenção se volta para o que veio antes ou se projeta para o que virá depois, corre o risco de atrasar ou de antecipar as reações. Prestar atenção é quesito basilar para que o ator possa reagir adequadamente aos alvos. Não custa lembrar que *reagir adequadamente* significa, parafraseando Donnellan (2006), tentar transformar o alvo ativo e provocador, que está sempre inserido num contexto ficcional, localizado exteriormente ao ator e a uma distância mensurável.

2.2. ALVO E TEXTO: PALAVRAS PROVOCADAS E PROVOCATIVAS

Na seção anterior, focamos o estudo do Medo e do bloqueio, refletindo sobre as escolhas (des)incômodas propostas ao ator e conhecendo as libertadoras regras do alvo de Donnellan. Abordaremos, agora, exercícios da “metodologia” do alvo que esse autor propõe para desbloquear o ator e para desenvolver uma fala viva e reativa. Nesse sentido, faremos algumas considerações sobre o pensamento de Donnellan acerca do trabalho do ator com o texto e descreveremos suas propostas de exercícios.

De início, consideramos importante abordar as diferenças que o encenador britânico aponta entre o trabalho *visível* e *invisível* do ator.

2.2.1. O TRABALHO VISÍVEL E INVISÍVEL DO ATOR

Donnellan vê a cena teatral como resultado de duas instâncias do trabalho do ator: o lado *visível* e o *invisível*. Para o diretor britânico, essas instâncias são indissociáveis, considerando-se que toda reação humana – concreta, física, visível – carrega consigo algo de invisível, impalpável, como uma emoção ou um sentimento. Não há como controlar o invisível, nem na vida nem na atuação, pois, parafraseando Donnellan (2006), as emoções e os sentimentos se manifestam independentemente de nossa vontade.

Não podemos, portanto, forçar-nos a sentir nada. Todavia, podemos acreditar que o nosso trabalho invisível reverberará positivamente no nosso trabalho visível. Na “metodologia” do alvo, o trabalho invisível se compõe, essencialmente, de três fatores: ensaio, treinamento de ator e experiência vivida.

Podemos ensaiar uma cena durante meses, treinar exaustivamente as nossas habilidades corporais expressivas e elaborarmos, minuciosamente, conexões entre a vida da personagem e as nossas próprias experiências de vida. Contudo, para Donnellan, não devemos tentar transpor esse tipo de trabalho para a cena, pois, segundo diz,

o trabalho invisível se manifesta como uma dádiva, onde e quando desejar. Qualquer tentativa de controlá-lo, mostrando o seu funcionamento, e qualquer tentativa de expô-lo em público, faz o invisível sumir (DONNELLAN, 2006, p. 94).¹¹⁹

Nessa perspectiva, a tarefa do ator, quando está diante do espectador, é reagir aos alvos. O espectador não precisa, necessariamente, saber qual é o alvo do ator, mas precisa ver que acontece, em cena, um *jogo de reações*. Esse jogo de reações, quando acontece, pode provocar emoções e sentimentos, dos mais sutis aos mais densos, tanto no espectador como no ator. Donnellan

¹¹⁹ Tradução nossa. No original: “The invisible work manifests itself by grace, where it will, and when it will. Any attempt to control it by showing its workings, any attempt to expose it in public, and the invisible vanishes.”

acredita que o trabalho invisível contribui com a atuação, desde que o ator não caia na armadilha do controle, anulando a sua curiosidade e a sua atenção para os alvos do instante presente.

O trabalho invisível é, portanto, aquele que o espectador não vê e que o ator não deve querer mostrar. Os exercícios com textos imaginários, como veremos mais adiante, são um exemplo disso: o espectador não ouve o texto imaginário, mas este funciona como um alvo para o ator dizer o que precisa ser dito. Já o trabalho visível, para Donnellan, é aquele que compreende o jogo físico do ator de reações aos alvos.

O raciocínio de Donnellan sobre o visível e o invisível da atuação não deve ser confundido com preceitos estéticos como os que prezam por um ator capaz de se anular em favor da primazia da personagem. Para esse encenador, o ator tem a função de ver a cena através dos olhos da personagem e não fundido à personagem. Para que suas reações estejam sempre imbuídas do frescor do instante presente, o ator precisa compreender que há diferenças entre ele e a personagem. Parafrazeando Donnellan (2006), podemos dizer que o ator sabe como a cena vai acabar, mas a personagem não; o ator sabe o que será dito e ouvido, mas a personagem não; o ator repete a mesma cena por várias vezes, mas a personagem só a realiza uma única vez.

Donnellan sugere, assim, que o ator – ao ver através dos olhos da personagem – mantenha a sua atenção no aqui e agora, renovando-a, constantemente, com a sua curiosidade. Para o diretor britânico, o ator não deve fundir-se à personagem, pois o seu dever não é olhar para dentro desta, mas olhar através desta. No contexto ficcional da cena, não é o ator que guia a personagem, são os alvos que a orientam. Nesse sentido, o que o ator deve fazer é dedicar atenção aos alvos que preenchem o entorno de sua personagem. Para Donnellan, “ver especificamente aquilo que está fora conduz o ator mais profundamente à sua personagem que pensar no que está dentro” (DONNELLAN, 2006, p. 242).¹²⁰

¹²⁰ Tradução nossa. No original: “Seeing specifically what is outside will send the actor deeper into the character than thinking what is inside”.

Como dissemos anteriormente, até mesmo o estudo biográfico da personagem – trabalho invisível – pode servir, de acordo com Donnellan, como uma forma de aguçar a atenção do ator no aqui e agora, oferecendo-lhe estímulos para reagir concretamente através de corpo e voz em movimento no espaço – trabalho visível. Entretanto, quando está em cena, o ator não deve pensar nos traços biográficos de sua personagem, pois, segundo Donnellan, “o ator deve esquecer o invisível durante o trabalho visível e confiar que o invisível será lembrado por si só” (DONNELLAN, 2006, p. 87)¹²¹.

O ator precisa desenvolver, em seu trabalho invisível, as suas potencialidades corporais e vocais como, por exemplo, o uso da *respiração*. A forma como respiramos pode interferir, por exemplo, na amplitude, na velocidade e no ritmo de nossa voz. A percepção de que o movimento do diafragma libera espaço entre nossas costelas para que o nosso pulmão seja preenchido em toda a sua capacidade pode nos ajudar, por exemplo, numa situação cênica em que seja necessário falar trechos extensos de texto num tempo – andamento – veloz.

Donnellan considera importante que o ator realize um trabalho técnico sobre a sua respiração, mas alerta também para que o ator não pense nisso quando estiver em cena. Quando o ator percebe, por exemplo, que lhe faltou ar para dizer seu texto, não deve impor a si o dever de inspirar mais ar da próxima vez. O ator não deve inventar mais uma *pata da aranha*, como “eu não sei como eu devo respirar”, pois isso pode bloqueá-lo.

Quando estiver em cena, o ator não conseguirá ver nenhum alvo se estiver preocupado demais consigo mesmo, pensando coisas como: “agora **eu** preciso dilatar o diafragma para conseguir armazenar bastante ar”, ou “**eu** não posso perder o fôlego agora”, ou “meu Deus! **Eu** mal cheguei à metade do texto e já não tenho mais fôlego!”, ou “como **eu** sou bom e domino bem a respiração! Posso falar quantas palavras **eu** quiser numa só tomada de ar”. Os “eus” cegam o ator e podem causar culpa, ansiedade, autobajulação e autopunição.

¹²¹ Tradução nossa. No original: “The actor must forget the invisible during the visible work, and trust that the invisible will remember itself”.

Na “metodologia” do alvo, como vimos anteriormente, o “eu” não é útil ao ator, pois o isola das circunstâncias da ficção cênica e o desconecta do presente.

Incumbir-se de puxar mais ar não é, portanto, uma solução recomendada por Donnellan em casos de falta de fôlego. Ao contrário, para o encenador britânico, é mais útil que o ator se pergunte onde estão os alvos e o que estão fazendo. Assim, dependendo do que os alvos estiverem fazendo, o ator poderá reagir com uma respiração mais profunda ou mais superficial, mais contínua ou mais entrecortada. Para o diretor inglês, são os alvos que ditam se a respiração deve ser de tal ou qual maneira: “o alvo sempre decide quando nós respiramos, quão profunda nossa inspiração deve ser, a que velocidade e como o ar deve ser expirado” (DONNELLAN, 2006, p. 155).¹²²

Notamos, assim, uma diferença bastante específica entre ator e personagem, segundo a perspectiva de Donnellan: o ator sabe como deve respirar, mas a personagem não. A personagem respira com x ou y características em função das coisas que lhe acontecem a cada momento presente. Por isso, o ator, quando está em cena, não deve se esforçar por controlar a sua respiração, mas sim ficar atento aos alvos que provocam a sua personagem a respirar com qualidades x ou y. O controle técnico da respiração deve ser uma ocupação do ator em sua rotina com o trabalho invisível e não no instante da cena.

É nesse sentido que Donnellan diz que “o ator precisa de disciplina para ser livre” (DONNELLAN, 2006, p. 158)¹²³. Como já dissemos, na subseção “Escolhas (Des)incômodas” (Cf. p. 96), o ator é livre quando não obstrui a sua visão dos alvos, pois suas reações dependem dos alvos. Nesse sentido, a *disciplina* se caracteriza pelo desenvolvimento de nossas potencialidades corporais, como a respiração, para que, no ato de reagir, o corpo (incluindo-se a fala) responda com as qualidades físicas adequadas e necessárias. Um ator que domina técnicas de respiração será livre para dizer um longo texto sem perder o fôlego, quando a isso um alvo lhe provocar.

¹²² Tradução nossa. No original: “the target always decides when we breathe, how deep our breath should be, at what speed and how completely the breath should be exhaled”.

¹²³ Tradução nossa. No original: “The actor needs discipline in order to be free”.

Os exercícios com alvos também exigem muita atenção e disciplina do ator. Na perspectiva de Donnellan, somente dominar técnicas corporais e vocais não é suficiente ao ator, visto que é fundamental que haja primor no jogo com os alvos. Os exercícios que veremos logo mais, além de ajudarem no desbloqueio do ator, também podem ser úteis para apurar a nossa percepção dos alvos. Para Donnellan, quanto mais nos dedicamos aos exercícios do “[...] trabalho invisível, tanto mais os alvos se refinam” (DONNELLAN, 2006, p. 96)¹²⁴. Sendo assim, podemos supor que quanto mais refinado for alvo, quanto mais detalhes enxergarmos neste, mais específica e refinada será também a nossa reação. Em outras palavras, podemos dizer que as reações do ator ganham mais qualidades expressivas à medida que este consegue perceber os traços mais específicos do alvo.

Assim como a respiração, o texto que o ator fala também deve estar sempre conectado aos alvos. O ator deve lidar com as palavras como um meio para reagir a estímulos e não como um meio de expressar sentimentos e emoções, pois, segundo diz Donnellan,

não podemos expressar emoções. Nunca. As emoções, no entanto, se expressam em nós, gostemos ou não. Não podemos ‘fazer’ uma emoção. Não podemos ‘fabricar’ uma emoção. Não podemos ‘mostrar’ uma emoção. Nossas emoções se expressam somente através do que fazemos (DONNELLAN, 2006, p. 160, aspas do autor).¹²⁵

O que nós fazemos em cena, como já dissemos repetidas vezes, depende dos alvos. As emoções podem fluir livremente, portanto, quando ficamos atentos para reagir aos alvos, ao invés de tentar mostrá-las e fabricá-las. Nesse sentido, Donnellan também diz que as palavras nunca são suficientes para expressar as emoções. O ator, muitas vezes, acha que seus sentimentos são escassos para expressar o texto, mas para a personagem, ao contrário, as palavras que diz nunca representam satisfatoriamente os seus sentimentos.

¹²⁴ Tradução nossa. No original: “[...] invisible work, the more the target refines itself”.

¹²⁵ Tradução nossa. No original: “We cannot express emotion. Ever. Emotion, however, expresses itself in us whether we like it or not. We cannot ‘do’ an emotion. We cannot ‘make’ an emotion. We cannot ‘show’ an emotion. Our emotions express themselves only through what we do”.

Segundo o diretor britânico, “[...] a linguagem de Shakespeare não consegue expressar a imensidão do que Julieta sente” (DONNELLAN, 2006, p. 180).¹²⁶

O ator não precisa se preocupar, portanto, em expressar sentimentos e emoções, nem no trabalho visível nem no invisível. O que Julieta sente não representa, necessariamente, o que Shakespeare sentia. Podemos supor que o processo de escrita do bardo tenha sido, quem sabe, desta forma: com sua imaginação, Shakespeare via as coisas que Julieta fazia e, com sua pena, reagia a essas imagens escrevendo diálogos no papel. Não é loucura imaginar esse processo, pois muitos escritores baseiam seus textos em mitos, lendas, contos e histórias da tradição oral.

Podemos arriscar dizer que até mesmo a escrita pode se desenvolver pela lógica dos alvos. Pensar dessa forma pode ajudar a atriz que interpreta Julieta, pois as palavras de Shakespeare devem ser proferidas não como um fim em si, mas como um meio, uma ferramenta para se reagir. Nesse sentido, Donnellan afirma: “o que dizemos nunca é sobre o que dizemos; o que dizemos é sobre com quem estamos falando. O que dizemos é uma ferramenta para transformar nossos ouvintes” (DONNELLAN, 2006, p. 70).¹²⁷

O ator não só vê os alvos através dos olhos da personagem, como também os escuta através dos ouvidos da personagem. Quando estamos em diálogo, por exemplo, as coisas que o outro fala devem ser atentamente percebidas por nós. Todos os nossos sentidos precisam estar atentos ao outro. “O que ele está dizendo?”, “como ele está dizendo?” e “o que ele pretende?” são perguntas que podem nos ajudar nessa conexão sensível com o outro. Assim, podemos dizer que falar é muito mais que recitar palavras. Falar é ver o outro.

¹²⁶ Tradução nossa. No original: “[...] Shakespeare’s language cannot express the immensity of what Juliet feels”

¹²⁷ Tradução nossa. No original: “what we say is never about what we say; what we say is about who we are talking to. What we say is a tool to change our hearers”

2.2.2. FALAR É VER AS CONSTANTES MUTAÇÕES DO INTERLOCUTOR

Quando estamos ensaiando, frequentemente dizemos o texto como se nada mais estivesse acontecendo em cena: “agora preciso dizer as palavras do meu texto sem me esquecer de nenhuma”, ou “preciso dizer o texto na velocidade que ensaiei e com as entonações que decorei”. Quando pensamos assim, nos bloqueamos e criamos um hiato na situação ficcional da cena, pois nos impedimos de ver os alvos e de reagir a estes. A fala, para Donnellan, funciona sob a seguinte lógica:

O ator reage a uma ação que já está ocorrendo em algum lugar. O ator nunca dá origem a uma ação totalmente independente. Em outras palavras: ‘eu vejo o alvo fazendo uma ação e, com uma reação, tento transformar a ação do alvo’ (DONNELLAN, 2006, p. 68).¹²⁸

Dessa forma, podemos entender o alvo como sendo, praticamente, a ação. De acordo com a quinta e a sexta regras, o alvo está sempre provocando e sofrendo transformações e, por isso, é considerado ativo. É por esse motivo que o ator não faz ações, mas sim reações. Então, dependemos dos alvos, com suas ações, para podermos reagir.

Vejamos abaixo um exemplo em que Donnellan diz que o alvo, mesmo quando está aparentemente fixo e imóvel no espaço, é ativo e tem o poder de agir sobre o ator, provocando-lhe reações:

Um estudante vê uma garota na biblioteca lendo Anna Karenina. A sua atenção caminhará automaticamente para outro alvo se ele não está interessado nela. Mas quanto mais o seu interesse é estimulado pela garota, menos ele pode vê-la lendo Tolstoi, e ainda mais irá vê-la ativamente ignorando-o na mesa ao lado. Na realidade, é claro, a garota deve estar completamente alheia a essa mudança em sua ação. Ele tosse, passa por ela quase a encostá-la. Ela ainda o ignora. Ele quer mudar o que a garota está fazendo com ele. A garota pode muito bem nem sequer tê-lo notado. Mas ele vê uma

¹²⁸ Tradução nossa. No original: “The actor reacts to an action that is already occurring somewhere else. The actor never originates a totally independent action. In other words: ‘I see the target playing an action, and as a reaction, I try to change the target’s action.’”

indiferença que é altamente ativa – uma indiferença que ele precisa mudar (DONNELLAN, 2006, p. 66).¹²⁹

O presente exemplo não aborda o uso específico da fala, no entanto pode ser transposto para uma situação em que palavras precisem ser ditas. Se o estudante fosse dizer algo, por exemplo, suas palavras serviriam para tentar transformar o seu alvo, a garota indiferente que não lhe corresponde o interesse.

Esse alvo existe independentemente da vontade dos dois. Ela, de fato, pode não ter percebido o estudante, mas ele não pode ter certeza se ela o percebeu ou não. Como saberá se ele foi ou não notado por ela? Já que a garota não tira os olhos do livro, ele imagina que ela o esteja ignorando.

Podemos dizer, portanto, que o alvo do estudante é um alvo imaginário. As reações que realiza, de “tossir” e de “passar por ela quase a encostá-la”, acontecem no intuito de mudar essa situação de indiferença. Essas reações só são possíveis por causa da ação – de *ignorar* – desse alvo imaginário. O alvo, – a garota – está lendo, portanto não é passivo e inerte. É esse ato de ler que provoca concretamente o estudante a ponto de fazê-lo imaginar coisas. É no ato da leitura que ele pode observar, por exemplo, quão bela e apaixonante é a leitora. Mas também é essa ação de ler que se estabelece como um obstáculo a um possível encontro de amor.

O estudante aposta que vai conseguir, de alguma forma, atrair o olhar e a atenção da garota. Ela pode, no entanto, continuar indiferente ou até percebê-lo e se incomodar com sua presença. Dessa forma, o alvo fica dividido aos olhos do estudante: está em cheque se ela vai continuar ignorando-o ou se vai notá-lo.

¹²⁹ Tradução nossa. No original: “A student sees a girl in the library reading Anna Karenina. His attention will automatically wander to another target if he is not interested in her. But the more his interest is aroused by the girl, the less he may see her reading Tolstoy, and the more he will see her actively ignoring him at the next desk. In reality, of course, the girl may be quite unaware of this change in her action. He coughs, brushes past her. Still she ignores him. He wants to change what the girl is doing to him. The girl may well not even have noticed him. But he sees an indifference that is highly active – an indifference he must change”.

Quando o alvo põe alguma coisa ou situação em cheque, temos, pelo menos, duas possibilidades opostas. Donnellan chama essas possibilidades opostas de “apostas” (DONNELLAN, 2006, p. 49)¹³⁰. Para esse autor, o alvo sempre carrega em si duas metades contrastivas que devem ser vistas pelo ator.

As *apostas*, segundo Donnellan, acrescentam mais duas regras à “metodologia” do alvo:

1. A cada momento de vida há coisas a perder e coisas a ganhar.
2. A coisa a ser ganha é precisamente do mesmo tamanho que a coisa a ser perdida (DONNELLAN, 2006, p. 51).¹³¹

A primeira regra alerta o ator a não ver os alvos com um olhar unilateral. A segunda regra exige que o ator enxergue a *ambivalência* do alvo. Essa ambivalência revela contrastes específicos da ação do alvo, sendo capaz de fazer a personagem ganhar ou perder alguma coisa. Para o diretor inglês, “a divisão de um em dois, como ocorre na fissão nuclear, pode liberar energia no ator” (DONNELLAN, 2006, p. 58).¹³² Essa energia é como um combustível para a reação do ator, pois este poderá falar contrapondo-se à face negativa do alvo.

Para Donnellan, as apostas são da personagem e não do ator. Não está em questão se o ator irá atuar bem ou mal. Não interessa se o ator será aplaudido ou vaiado pelo público. Como observamos previamente, o ator não deve olhar para dentro da personagem, mas através desta. Dessa forma, também não está em cheque se a personagem irá ganhar ou perder alguma coisa, mas o que o alvo pode fazê-la perder ou ganhar. Esse ponto de vista não é uma simples troca de “seis por meia dúzia”, mas uma sutileza que, na prática cênica, pode impedir que o ator olhe somente para si e se bloqueie.

¹³⁰ Tradução nossa. No original: “stakes”.

¹³¹ Tradução nossa. No original: “1. At every living moment there is something to be lost and something to be won. 2. The thing to be won is precisely the same size as the thing to be lost.”

¹³² Tradução nossa. No original: “The splitting of the one into two can release energy in the actor as it does in nuclear fission”.

Lidar com as apostas também não significa que devemos nos perder no futuro, apesar de “ganhar” ou “perder” soarem como especulações projetadas no próximo instante e não no agora. Essa estratégia serve para alimentar a nossa confiança ao invés de nossa certeza, que é uma de nossas escolhas (des)incômodas (Cf. p. 96). Quando temos certeza de que o alvo nos fará ganhar alguma coisa, não reagimos adequadamente e o conflito cênico se esvai. Mas quando não temos certeza se o alvo causará algo bom ou ruim à nossa personagem, a nossa confiança é acesa e reagimos contrastivamente.

As apostas interferem, inclusive, na respiração do ator. Para Donnellan, “[...] nós respiramos de acordo com o perigo que percebemos na situação, em outras palavras, de acordo com as apostas que enxergamos no alvo” (DONNELLAN, 2006, 156).¹³³ Como constatamos anteriormente, até mesmo a respiração do ator depende dos alvos. Agora sabemos que os alvos não são unilaterais, não unificam a visão do ator. Os alvos dualizam a visão do ator, dinamizando as suas reações. Com as apostas, que são os alvos divididos – ou ambivalentes – o ator atua sempre em contraste à metade negativa do alvo, alimentando, assim, o conflito dramático.

Como desfecho da presente seção, recorreremos a uma citação de Donnellan que resume muitas das questões a respeito do trabalho com a personagem e com as apostas. O diretor britânico utiliza como exemplo uma atriz fictícia que chama de Irina. Vejamos:

O que importa para Julieta é Romeu. Então, Irina precisa ver através de Julieta e enxergar o que está em cheque para Julieta em relação a Romeu. Irina deve parar de olhar para dentro de Julieta, pois tudo o que Irina encontrará em Julieta é o que está em cheque para Irina! O ator não deve olhar para dentro da personagem, mas, em vez disso, ver através da personagem. A visão do ator deve atravessar a personagem como se a personagem fosse transparente (DONNELLAN, 2006, p. 57).¹³⁴

¹³³ Tradução nossa. No original: “[...] we breathe according to the danger we perceive in the situation, in other words, according to the stakes we see in the target”

¹³⁴ Tradução nossa. No original: “What matters to Juliet is Romeo. So Irina needs to see through Juliet and see what is at stake for Juliet in Romeo. Irina must stop looking into Juliet, for all that Irina will find in Juliet is what is at stake for Irina! The actor must not see into the

A função de Irina é, portanto, “ver em Romeu o que está em questão para Julieta”. Ver “o que está em questão” significa ver a ambivalência do alvo, em suas duas possibilidades contrastivas – o desejo de Romeu de fugir ou não com Julieta – e apostar num ou noutro lado. Para Donnellan, quanto mais altas são as apostas, quanto mais em cheque a personagem se encontra, quanto mais em risco estiver, mais viva fica a atuação. Nesse sentido, parafraseando Donnellan (2006), Irina não deve ver um Romeu que quer fugir com Julieta, mas um Romeu ambíguo, que pode ou não querer fugir com Julieta. A possibilidade do *não* pode manter Irina mais alerta do que a possibilidade do *sim*, pois, diante do risco, cada ato e fala de Julieta serão urgentes.

Os princípios das apostas, de Donnellan, servem de base para os seus exercícios do *texto imaginário*, em duas categorias que compreenderemos a seguir: os exercícios de *pré-texto* e os de *pós-texto*.

2.2.3. O TEXTO IMAGINÁRIO COMO PRÉ-TEXTO E COMO PÓS-TEXTO

Segundo Donnellan, “Todo texto diz ‘Não!’” (DONNELLAN, 2006, p. 193)¹³⁵. O diretor inglês acredita que, para manter vivo o conflito dramático, o ator deve sempre falar em contraponto à face negativa do alvo. A personagem não se move tanto em favor do que tem a ganhar, mas em oposição ao que tem a perder. É desse sutil deslocamento de perspectiva que se alimenta o conflito dramático. O conflito, no entanto, não deve ser entendido somente como o embate entre as personagens. Como veremos nesta subseção, o conflito deve ter lugar até mesmo quando a personagem profere palavras que, aparentemente, não estão em diálogo.

character but instead sees through the character. The actor's sight must pass through the character as if the character were transparent”.

¹³⁵ Tradução nossa. No original: “All text says ‘No!’”.

Baseado nessa premissa de que o texto sempre diz “não!”, Donnellan propõe um procedimento que chama de “exercício de mensagem” (DONNELLAN, 2006, p. 139)¹³⁶: o ator imagina que tenha ouvido algo e reage com a seguinte mensagem: “Não! Não é isso; é isto!” (DONNELLAN, 2006, p. 181)¹³⁷. “Isso” faz referência a algo genérico, enquanto “isto” aponta para algo específico. Podemos considerar, então, que “isto” é o texto do ator dito em reação a um “isso”, que é a metade do alvo que se opõe a necessidade da personagem que fala.

O ator deve dizer essa mensagem diversas vezes até que consiga descrever com a voz a diferença entre os polos opostos “isso” e “isto”. Para Donnellan, o ator deve traduzir com sua voz a diferença entre esses polos não apenas proferindo a frase “Não! Não é isso; é isto!”, mas também usando todo o corpo. Vejamos um exemplo em que Donnellan recorre, novamente, à Irina, sua atriz fictícia:

“[...] em um ‘isso’, os braços de Irina poderiam se abrir, ampla e impotentemente, para expor a Romeu a idiotice de suas divagações românticas, ao passo que ‘isto’ poderia ser um gesto pequeno e comprimido, feito pela pressão do polegar contra o indicador, para indicar que Romeu deve pensar praticamente” (DONNELLAN, 2006, p. 181, aspas do autor).¹³⁸

Esse é apenas um exemplo dentre tantas maneiras possíveis de traduzir corporalmente “isso” e “isto” dependendo do contexto da cena. O ator também pode usar todo o espaço cênico disponível para reagir a “isso” e a “isto” com variações de deslocamentos, como correr e andar, saltar e se agachar, sempre contrastivamente.

Esse exercício também deve contar com um observador. O papel do observador, ao notar que o ator reage de forma plena às improvisações com as mensagens, é dizer “texto!”. A esse comando, o ator deve falar imediatamente

¹³⁶ Tradução nossa. No original: “message exercise”.

¹³⁷ Tradução nossa. No original: “No! It’s not that; it’s this!”.

¹³⁸ Tradução nossa. No original: “[...] Irina’s arms could spread helplessly and wide to show Romeo the idiocy of his romantic ramblings on a ‘that’, while ‘this’ could be a tiny constraining gesture bringing her thumb and forefinger together to indicate that Romeo must think practically”.

o texto de sua personagem, imbuído do contraste entre “isso” e “isto”. Segundo Donnellan, essa estratégia deve “[...] permitir que a energia física da mensagem flua diretamente para o texto” (DONNELLAN, 2006, p. 182)¹³⁹. Para esse autor, quanto mais Irina investe sua atenção na diferença entre “isso” e “isto”, mais a sua fala tende a ser viva e transformadora, pois, segundo diz,

Para Irina, a cena vem a ser menos sobre como sua voz soa e mais sobre o que Romeu ouve. A preocupação de Irina com a impressão que está causando diminuirá. A energia de Irina ficará cada vez mais engajada em Romeu. Seus impulsos serão originados mais em seu parceiro: ‘Por que ele não consegue entender?!’ A cena vem a ser menos sobre como Irina expressa Julieta e mais sobre o que Romeu consegue ou não consegue ver ou ouvir ou acreditar (DONNELLAN, 2006, 183, aspas do autor).¹⁴⁰

O mesmo deve acontecer com o ator que interpreta Romeu. A cena não será sobre si, mas sobre Julieta. Em alguns casos, porém, a fala de Romeu não será em reação à Julieta, mesmo que suas palavras se refiram a ela. Analisemos abaixo um exemplo disso, agora com o ator fictício Alex, que interpreta Romeu nos exemplos de Donnellan. O autor apresenta uma singular visão sobre a que alvo deve reagir uma poética e curiosa fala de Romeu:

‘É o oriente e Julieta é o sol!’, Alex se dirige diretamente à plateia. Ele se esforça para ser sincero, mas faz força e mais força e se sente frustrado. Quanto mais épico o sentimento que tenta derramar nas palavras, pior ele se sente. É claro que, se Alex usa essa fala para descrever aquilo que sente, ficará bloqueado. O ator que descreve apenas mostra e finge emoções. Mas Alex tem outro problema: ele pensa que a fala é sobre o seu amor por Julieta. A fala pode referir-se à Julieta, mas a fala só pode ser ‘sobre’ seja quem for que ele estiver falando. Então, a fala tem que ser ‘sobre’ a plateia. A plateia está, portanto, fazendo alguma coisa que Alex precisa mudar (DONNELLAN, 2006, p. 68 – 69, aspas do autor).¹⁴¹

¹³⁹ Tradução nossa. No original: “[...] to let the physical energy of the message flow directly into the text”.

¹⁴⁰ Tradução nossa. No original: “For Irina, the scene becomes less about how she sounds, and more about what Romeo hears. Irina’s preoccupation with how Irina is coming across will diminish. Irina’s energy will increasingly engage in Romeo. Her impulses will originate more in her partner: ‘Why can’t he understand?!’ The scene becomes less about how Irina expresses Juliet and more about what Romeo can or cannot see or hear or believe”.

¹⁴¹ Tradução nossa. No original: “‘It is the east and Juliet is the sun!’ Alex addresses the audience directly. He tries hard to be sincere but he pushes and pushes and feels frustrated. The more epic feeling he tries to pour into the words, the worse he feels. Of course, if Alex uses this line to describe what he feels, he will block himself. The actor who describes merely emotes

Donnellan afirma, portanto, que o alvo de Alex, quando fala “É o oriente e Julieta é sol!”, tem que ser a plateia. Mas o que a plateia, como um alvo, estaria fazendo a Romeu para provocá-lo a dizer tais palavras? O diretor inglês sugere que o ator imagine que os espectadores tivessem dito algo como “Não vemos nada tão significativo. Apenas vemos uma jovem num balcão. Isso é tudo!” (DONNELLAN, 2006, p. 69)¹⁴². Nesse caso, segundo Donnellan, Romeu teria que tentar transformar esse pensamento da plateia, dizendo “É o oriente (estão cegos?!) e Julieta é o sol” (DONNELLAN, 2006, p. 69)¹⁴³. A informação entre parênteses não é um adendo ao texto de Shakespeare, mas uma evidência da reação do ator: abrir os olhos da plateia.

Mas por que exatamente o alvo não poderia ser Julieta? Por que o ator não pode imaginar um pré-texto para Julieta que possa provocar a sua fala? Observamos, no caso do exemplo da biblioteca, que a garota que lia o livro poderia ser um alvo mesmo sem ter notado o estudante (Cf. p. 121 e 122). Então, poderíamos questionar, por que, no presente caso, Julieta também não poderia ser um alvo imaginário de Romeu?

Busquemos, então, entender as possíveis razões de Donnellan ao afirmar que esta fala, “É o oriente e Julieta é o sol!”, precisa ter como alvo a plateia.

Em primeiro lugar, precisamos recorrer ao texto de Shakespeare para ficarmos cientes das circunstâncias em que Romeu diz essas palavras. Notamos, assim, um dado crucial: neste momento, Romeu vê Julieta, mas não deixa que seja visto por ela. Shakespeare constrói a cena de modo que ao ver Julieta indo em direção ao balcão, Romeu impede, de alguma forma, que ela o possa ver. Romeu pode entrever Julieta, mas esta ainda não faz ideia de que há alguém ali escondido em seu quintal.

and shows. But he has another problem and that is that he thinks the line is about his love for Juliet. The line may refer to Juliet, but the line can only be ‘about’ whoever he is talking to. So the line must be ‘about’ the audience. The audience is therefore doing something that Alex wants to change”.

¹⁴² Tradução nossa. No original: “We don’t see anything very significant. We only see a young girl on a balcony. That’s all!”.

¹⁴³ Tradução nossa. No original: “It is the east (are you blind?!) and Juliet is the sun!”.

Estamos falando, aqui, do início da famosa *cena do balcão* (Cf. p. 44 e 45). A cena se desenvolve por meio de um crescendo de aproximação entre Romeu e Julieta: primeiro Romeu invade o quintal sem ser visto e ouve Julieta dizer, como se estivesse sozinha, coisas sobre ele; depois, Romeu não se contém e se revela à Julieta através som de sua voz, sem ser visto; em seguida, Romeu se revela por inteiro até subir na sacada e, finalmente, ficam tão próximos que podem se tocar.

O fato de que Romeu ainda não pode ser visto já difere esse caso do exemplo da garota que lê o livro na biblioteca (Cf. p. 121 e 122). O estudante está ao alcance da visão da garota, mesmo que está não o percebe. Já Romeu, ainda não está ao alcance da vista de Julieta, mesmo que esta quisesse vê-lo.

Podemos, também, raciocinar o seguinte: se Alex insistisse que o alvo de sua fala teria que ser Julieta, o que ele tentaria transformar nesse alvo? Como sabemos, o ator deve reagir ao alvo tentando transformá-lo. Mas há o que ser transformado em Julieta justamente nesse momento e pelo uso dessas palavras?

Romeu vê Julieta surgir na sacada e, talvez, nesse momento, Alex possa reagir com um deslocamento, se escondendo para não deixar que ela o flagre invadindo a sua propriedade. Nesse caso, o seu alvo seria uma Julieta que está prestes a pegá-lo em flagrante. Porém, logo em seguida, outro alvo precisará provocá-lo a dizer “É oriente e Julieta é o sol!”. Esse alvo não pode ser a mesma Julieta do alvo anterior, por que não há mais o que ser transformado já que o alvo já sofreu uma mudança: Romeu via uma Julieta prestes a pegá-lo em flagrante, mas agora vê uma Julieta incapaz de descobri-lo. Além disso, se o alvo tem que ser ativo, qual seria a ação de Julieta que implicaria numa reação de Romeu?

Vamos supor que Julieta seja um alvo imaginário. Mas, então, o que essa Julieta imaginária faz que exija que Romeu fale? Julieta aparece na janela e ainda não faz, visivelmente, nada. No exemplo do estudante, a garota lê um

livro e isso o provoca, mas no caso de Romeu, Julieta apenas apareceu na sacada. Essa aparição na sacada já desencadeou uma reação de Alex: esconder-se de Julieta. Mas e agora? O que o ator teria que imaginar que Julieta pudesse fazer ou falar que fosse o oposto à sua reação de dizer “É o oriente e Julieta é o sol!”? Qual poderia ser o seu *pré-texto*? Julieta poderia dizer algo como “É o ocidente e eu sou a lua!”? Mas que sentido essas palavras teriam? O texto imaginário, naturalmente, não pode ser qualquer coisa oposta ao que o ator vai dizer, tem que estar baseado no contexto específico da cena.

Podemos pensar que Julieta, neste exato momento em que chega à sacada, ainda não é alvo da fala de Romeu. No entanto, os alvos de Romeu o provocam ao desdenharem de sua Julieta. Romeu não atinge Julieta com seus versos, mas reage com versos às provocações da natureza. A natureza compete com Julieta e Romeu tenta mudar isso por meio de seus versos. Shakespeare sugere vários alvos na sequência dessa fala inicial de Romeu: a invejosa lua, as estrelas, os pássaros. Shakespeare sugere também que Julieta realize alguns movimentos na sacada, sobre os quais Romeu reage dizendo coisas como “Ah!... Como ela se apoia sobre suas mãos... Como eu queria ser aquelas luvas...”. Contudo, durante o momento da cena em que Romeu está escondido, suas reações não são à Julieta: ele pode ver, por exemplo, aquelas mãos – e não Julieta – como torturadoras por tocarem tão belas e cobiçadas bochechas.

Nesse sentido, além de reagir a uma plateia que desdenha de sua amada, como sugerido por Donnellan, Alex também poderia reagir, através de Romeu, à lua que ousa competir com o esplendor de seu sol Julieta, ou às estrelas que se julgam donas do brilho mais belo. Romeu também poderia reagir a si mesmo, mas como um alvo imaginário, um alterego que põe em dúvida seus impulsos de ir em direção à Julieta. Assim, o *pré-texto* poderia soar como “ali mora o perigo, seu tolo! Não entre aí!”, e a reação como “Não, idiota! Não é o perigo! É o oriente (onde nasce o sol) e Julieta é o sol! Seguirei adiante!”. O alvo pode ser o próprio personagem, desde que as regras sejam respeitadas: deve localizar-se externamente e a uma distância mensurável; deve existir

antes que se necessite dele; deve ser específico, ativo e transformador. No caso do exemplo acima, o ator-Romeu não fala consigo enclausurando-se em si mesmo, mas abrindo-se para a provocação do seu alterego.

Os exemplos que vimos, até o momento, estão relacionados aos exercícios do pré-texto. Vejamos, adiante, exemplos do exercício do pós-texto.

Para Donnellan, em consonância com as regras das apostas, o pós-texto é composto de um questionamento duplo: “[...] ‘O que seria uma coisa boa para o meu parceiro responder?’ e ‘O que seria uma coisa ruim?’” (DONNELLAN, 2006, p. 194, aspas do autor).¹⁴⁴

Prossigamos com o início da cena do balcão, de Romeu e Julieta, para exemplificarmos o exercício do pós-texto. Donnellan nos convoca a imaginar que Irina tenha se bloqueado, sem conseguir dizer, de forma reativa, o seguinte texto: “Oh, tiveras tu outro nome” (DONNELLAN, 2006, p. 194).¹⁴⁵ O diretor percebe que a atriz acentua a interjeição “Oh” com entonações falsas e fora de contexto.

No momento dessa fala, Julieta está falando sozinha no balcão. Ela não sabe ainda que Romeu está escondido em seu quintal. No entanto, Romeu pode ser o seu alvo imaginário. O exercício do pós-texto pode ajudar Irina a ver a especificidade do alvo “Romeu” que provoca cada uma das falas de Julieta. Para a frase “Oh, tiveras tu outro nome”, Irina poderia imaginar, segundo Donnellan, as seguintes respostas de Romeu: “‘Sim, eu vou mudar o meu nome imediatamente’ e [...] ‘Eu nunca vou mudar o meu nome’” (DONNELLAN, 2006, p. 194).¹⁴⁶ Para Julieta, a segunda opção é péssima, mas a primeira é excelente. Então, nesse caso, Irina deve dizer o seu texto de modo a incitar e impulsionar Romeu a mudar de nome.

¹⁴⁴ Tradução nossa. No original: “[...] ‘What would be a good thing for my partner to reply?’ and ‘What would be a bad thing?’”.

¹⁴⁵ Tradução nossa. No original: “O be some other name”.

¹⁴⁶ Tradução nossa. No original: “‘Yes. I’ll change my name straight away’, and [...] ‘I’ll never change my name’”.

Logo na sequência, Irina fica diante de outra fala de Julieta que pode ser resolvida com o exercício do pós-texto: “O que há em um nome?” (DONNELLAN, 2006, p. 195)¹⁴⁷. Nesse momento, Julieta ainda fala com Romeu como um alvo imaginário. Então, para Donnellan, uma coisa boa que Romeu poderia responder a isso seria

‘Você está certa, nomes não são nada! É tudo um verdadeiro golpe para nos manter sob controle!’ e uma coisa ruim que ele poderia falar seria: ‘Isso é terrível de se dizer! Meu nome é toda a minha cultura! Como eu poderia renunciar ao meu mundo?’ (DONNELLAN, 2006, p. 195 – 196, aspas do autor)¹⁴⁸

Julieta precisa que Romeu pense como na primeira opção e não como na segunda. Então, Irina deve reagir, com sua fala, de modo a convencer Romeu de que seu nome não é importante.

Talvez alguém possa questionar: “esse exercício do pós-texto não pode tirar o ator do presente, desviando-o para o futuro e fazendo-o antecipar reações?”. O próprio nome do exercício parece sugerir que estamos diante de uma contradição de Donnellan. Entretanto, acreditamos que o exercício do pós-texto serve justamente para atrair o ator para o *instante presente*. As questões do pós-texto não partem do “eu”, mas sim do outro, do interlocutor. Como vimos anteriormente, nos bloqueamos quando projetamos o nosso “eu”, desconectando-nos do presente. O interlocutor sofre constantes mutações e os textos imaginários ajudam o ator a perceber os traços específicos e as transformações do alvo.

Ao observarmos os exemplos aqui descritos, podemos dizer que Julieta está ansiosa para que Romeu abdique de seu nome. O nome é o símbolo do maior obstáculo que há entre o amor dos dois: a rivalidade de suas famílias. Devemos lembrar, no entanto, que a personagem pode ficar ansiosa, mas o ator não. Além disso, a ansiedade da personagem, na perspectiva de

¹⁴⁷ Tradução nossa. No original: “What’s in a name?”

¹⁴⁸ Tradução nossa. No original: “‘You’re right, names are nothing! It’s all a complete con to keep us in check!’ and a bad thing he could say is: ‘That’s a terrible thing to say! My name is my whole culture! How can I renounce my world?’”

Donnellan, não é um estado de ânimo que o ator tem que representar. A ansiedade da personagem precisa ser causada por algum alvo provocador.

O exercício do pós-texto serve, por exemplo, para que, no caso da fala “Oh, tiveras tu outro nome”, Irina possa ver, através dos olhos de Julieta, o seguinte alvo: um Romeu dualizado, que não tem certeza se é capaz de negar o seu nome por Julieta. Esse alvo salta sobre a imaginação de Irina no aqui e no agora, impelindo-a a dizer as palavras de Julieta de forma que esse Romeu dualizado seja transformado e se decida por negar o seu nome. Irina e qualquer outra atriz não devem se preocupar em “falar de forma que Julieta pareça ansiosa”, pois isso seria tentar mostrar ao invés de ver. Por outro lado, ver o alvo Romeu, em sua especificidade, como a que acabamos de sugerir, pode provocar a atriz a reagir com o intuito de convencê-lo.

Assim como o pós-texto não é uma armadilha para desviar o ator para o futuro, o pré-texto não pretende estancá-lo no passado. O pré-texto também não está centrado no “eu”, mas no outro, naquilo que o alvo faz no instante presente.

As palavras de Julieta devem provir das suas necessidades em relação a Romeu e não dos desejos de Irina. Na perspectiva de Donnellan, não é eficaz que Irina pense algo como “eu quero mostrar como Julieta está apaixonada”. Esse pensamento não leva a atriz a reagir a nada, pois não está relacionado a nenhum alvo. Então, é mais útil que Irina se pergunte o que é que o alvo lhe diz que lhe provoca a reagir. Devemos nos lembrar de que a atriz sabe o que vai dizer, mas a personagem não. Sendo assim, os exercícios com textos imaginários também podem ser realizados constantemente para evitar que os atores cristalizem suas falas, impedindo que as desconectem dos alvos.

Pré-texto e pós-texto são faces de uma mesma moeda: o instante presente. Ambas as faces solicitam uma resposta do ator no *aqui e agora*. A nossa imaginação nos ditará um texto anterior ou posterior à nossa fala sempre em relação a um contexto específico. Nesse sentido, nenhuma estratégia da “metodologia” do alvo deve ser tida com absoluta, pois deverá ser adaptada às

particularidades de cada trabalho e aplicada conforme as dificuldades específicas a cada ator.

Vimos, neste capítulo, que o trabalho com os alvos pode facilitar o trabalho do ator com o texto. Nessa perspectiva, as palavras são *provocadas* pelos alvos, mas também são *provocativas*, ou *provocadoras*, visto que textos imaginários, como o pré-texto e o pós-texto, também podem ser considerados alvos.

CAPÍTULO 3: UM ARRANJO METODOLÓGICO DOS PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS DE STANISLÁVSKI E DONNELLAN



Stanislávski e Donnellan justapostos (edição nossa)¹⁴⁹

O presente capítulo apresenta um entrelaçamento entre as perspectivas de Stanislávski e Donnellan sobre o trabalho com a fala cênica. Nesse sentido, articulamos os princípios e procedimentos de ambos os autores, avaliando seus aspectos convergentes e divergentes, e delineamos uma proposta de arranjo metodológico.

Segundo o dicionário Grove de Música, um arranjo é "a reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente da original" (SADIE, 1994, p. 43). Em outras palavras, um músico arranjador reelabora uma composição musical já existente por meio de novas combinações sonoras, como a sobreposição de solos de instrumentos diferentes, a elaboração de novas linhas melódicas, o incremento da harmonia, além da possibilidade de promover alterações no tempo e no ritmo, entre outras.

¹⁴⁹ Cf. p. 28 e 88.

Propondo uma analogia desta dissertação a uma composição musical, cujo tema é a **fala cênica**, em um primeiro movimento (Capítulo 1) Stanislávski apresenta o solo do seu instrumento, isto é a **ação física**; no segundo movimento (Capítulo 2), é a vez da apresentação do **alvo**, ou seja, o solo do instrumento de Donnellan; finalmente, diante da definição acima referida, o terceiro e último movimento (Capítulo 3) corresponde ao nosso **arranjo**, que apresenta a **sobreposição desses dois instrumentos**, promovendo consonâncias e dissonâncias.

Não pretendemos, no entanto, reelaborar ou readaptar o “sistema” de Stanislávski, nem a “metodologia” do alvo. Nossa intenção é justapor as concepções de Stanislávski e Donnellan para que, nessa interseção, possamos vislumbrar novas possibilidades de estratégias para o desenvolvimento da fala cênica.

3.1. A ATUAÇÃO CÊNICA NO ENTRECruzAMENTO DO “SISTEMA” DE STANISLÁVSKI E DA “METODOLOGIA” DO ALVO

Ao estudarmos Stanislávski e Donnellan, logo detectamos uma importante correlação ideológica: a busca por uma atuação *viva*, em que o ator consiga falar com frescor e espontaneidade. Como veremos, esses autores se complementam quando o primeiro vê a fala como uma ação física e o segundo a enxerga como uma reação. A grande questão, para ambos, é que o texto precisa ser dito sempre recheado de contrastes expressivos, valorizando e enriquecendo o conflito dramático. Para isso, Stanislávski aposta no trabalho com o mágico “se” e as visualizações, enquanto Donnellan, de forma similar, investe no jogo de alvos (como os textos imaginários) e reações.

O mestre russo e o encenador britânico também convergem em outra questão fundamental de seus pensamentos sobre a arte de atuar: a *disciplina*. Para ambos, o trabalho de ator não é algo que se dá da noite para o dia ou que se pode realizar por meio de cartilhas e receitas. Stanislávski e Donnellan

reconhecem a vulnerabilidade de suas estratégias diante da enorme variedade de situações que podem surgir do trabalho teatral. Ambos sabem que suas ideias e sugestões não são absolutas em qualquer situação, mas podem ser muito valiosas para atores interessados no exercício e no desenvolvimento da atuação. Cabe ao ator, portanto, disciplina para trilhar o seu caminho singular, aprimorando, constantemente, o seu trabalho para manter acesa a sua verve artística.

Vejamos, agora, um ponto divergente entre o “sistema” de Stanislávski e a “metodologia” do alvo, de Donnellan, no que diz respeito aos processos interiores e exteriores da atuação.

Stanislávski busca respostas para que o ator possa alcançar a *inspiração criativa*, enquanto Donnellan, num sentido oposto, investiga como o ator pode se *desbloquear* para deixar fluir, de forma inspirada, a sua atuação. Esses dois caminhos, apesar de percorrerem sentidos opostos, convergem para uma mesma direção, que é uma atuação viva, imbuída dos conflitos e contradições da natureza humana.

Para Stanislávski, o trabalho do ator resulta da soma de aspectos interiores com aspectos exteriores do ser humano. Assim, como atores, trabalhamos sobre nós mesmos, buscando na ação visível e concreta (aspectos exteriores, de que podemos ter consciência) as "iscas" para reproduzir os nossos sentimentos e emoções (aspectos interiores, do âmbito do subconsciente). É nesse sentido que o “subconsciente através do consciente” (FIG. 1) é uma das bases do “sistema” de Stanislávski, que preza por um “trabalho do ator sobre si mesmo”.¹⁵⁰

Donnellan, por sua vez, considera impossível expressar emoções e sentimentos. Para esse autor, o trabalho do ator depende totalmente do que é exterior a si. Se os alvos estão sempre fora e ao alcance do ator, poderíamos

¹⁵⁰ Segundo Anatoly Smeliansky, a tradução do título da publicação russa do livro de Stanislávski seria “An Actor’s Work on Himself” (SMELIANSKY in STANISLÁVSKI, 2008, p. 689), que em português significa “O Trabalho do Ator sobre si mesmo”.

arriscar dizer que, para Donnellan, o trabalho do ator não se dá *sobre si mesmo*, como para Stanislávski, mas *com o outro*. O outro, no caso, seria o alvo.

Porém, de certa forma, Stanislávski também não deixou de incluir os alvos em suas pesquisas, ainda que nunca tenha mencionado esse termo. O mestre russo sempre desenvolveu seu raciocínio a partir de contextos exteriores muito bem detalhados que deveriam ser apreendidos pelo ator. É nesse sentido que, como vimos, Stanislávski adota o termo **circunstâncias propostas** para compor o seu “sistema”.

Podemos dizer, portanto, que o mestre russo e o diretor inglês se complementam, pois as circunstâncias propostas são, afinal, habitadas por alvos. Aprendemos que o alvo, em Donnellan, pode ser visto no interlocutor, ou num objeto, ou num feixe de luz, ou num som, ou numa cor, ou até em algum detalhe do espaço. Mas também observamos que todos esses elementos, e muitos outros, como, inclusive, as ideias que os atores e diretores fazem da obra, são abarcados por Stanislávski com o seu conceito de circunstâncias propostas.

Tanto para o mestre russo como para o encenador britânico, o ator deve ser capaz de perceber as nuances do conflito cênico. Para isso, nos é necessário olhar para fora, a fim de permitir que aquilo que nos é externo impulse a nossa atuação. Supostamente, Donnellan adotou como base de seu trabalho aquele que pode ter sido um dos mais valiosos conselhos de Stanislávski: para logarmos uma atuação viva, devemos nos aplicar às “[...] precisas, acessíveis e concretas ações físicas, não aos nossos sentimentos, que são pouco confiáveis e difíceis de serem definidos, ou complexidades de nossa mente” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 512).¹⁵¹

Stanislávski não descarta as emoções, os sentimentos e os pensamentos do trabalho de ator, contudo, ao dizer que são “pouco confiáveis”, sinaliza com

¹⁵¹ Tradução nossa. No original: “[...] precise, accessible, concrete, physical actions, not to our feelings, which are rather unreliable and difficult to pin down, or the complexities of our mind”.

uma questão crucial para a compreensão de seu “sistema”: não se trata do entendimento equivocado de que o ator deve investigar seus próprios sentimentos e emoções a fim de emprestá-las à personagem; trata-se, na verdade, da dedicação ao trabalho concreto com as ações físicas, enxergando os sentimentos e emoções não como propulsores da ação, mas como possíveis consequências desta. As ações físicas, quando bem trabalhadas, podem despertar a memória afetiva do ator. A fim de corroborar essa afirmação, vejamos a opinião de Jean Benedetti, tradutor estadunidense da obra de Stanislávski: “no ‘sistema’, a ênfase principal é sobre a ação, a interação e a situação dramática que resultam em sentimentos [...]” (BENEDETTI in STANISLÁVSKI, 2008, p. XX).¹⁵²

Não podemos dizer que Donnellan é um continuador das pesquisas de Stanislávski, mas podemos supor que tenha se apropriado dessa premissa do mestre russo para desenvolver suas pesquisas sobre os alvos, visto que estes não servem para que o ator expresse emoções, mas para que interaja, *reagindo*, com o contexto e as situações dramáticas.

Outro fator importante que já conhecemos é que Stanislávski, ao final de sua vida, experimentou um processo criativo em que o texto dramático pudesse ser analisado *através da ação*, sem se pautar mais, somente, pelo extenso trabalho de mesa. Esse viés metodológico foi fundamental para que o mestre russo pudesse trabalhar as ações físicas de forma mais eficaz, mais concreta, evitando que os atores se perdessem em suas próprias emoções e sentimentos confusos.

Stanislávski e Donnellan concordam que ações, pensamentos, emoções e sentimentos são fenômenos indissociáveis na natureza humana. No teatro, todavia, essa indissociabilidade acaba se rompendo em função do excesso de medo ou de vaidade do ator quando fica diante do olhar do outro. O ator que se intimida ou que infla o seu ego, seja diante do espectador, ou do diretor, ou de seus companheiros de cena, não abre espaço para que a natureza humana

¹⁵² Tradução nossa. No original: “In the ‘system’ the primary emphasis is on action, interaction and the dramatic situation which result in feeling [...]”.

possa se fazer presente na cena. Sobre isso, vejamos um exemplo em que um ator se mostra descontente com a recepção, pela plateia, de sua brilhante atuação. Trata-se de um diálogo, imaginado por Stanislávski, entre um ator e seu diretor após a apresentação de seu espetáculo.

Encontramos esse diálogo nos apêndices de *Trabalho de Ator*, de Stanislávski (2008). Trata-se de um ator e um diretor que conversam, no camarim, após a apresentação do espetáculo. Leiamos atentamente um trecho desse diálogo para que possamos entender, na sequência, algumas semelhanças e diferenças entre os trabalhos de Stanislávski e Donnellan:

ATOR: O que isso significa? Eu estava em prantos e o público estava frio como pedra?

DIRETOR: E os outros atores que estavam no palco com você, eles também estavam em prantos?

A: Não sei. Não percebi.

D: Quer dizer que você não estava ciente se transmitia ou não seus sentimentos a eles?

A: Eu estava tão preocupado com o público que nem notei os outros atores. Juro que eu atuava com tal paixão que tudo o que pensava era em mim e no público.

D: Então por que você estava em cena?

A: O que quer dizer com “por que você estava em cena”?

D: Você vai à cena para se comunicar com as personagens que o autor propôs. Que outra razão um ator poderia ter para subir no palco?

(STANISLÁVSKI, 2008, p. 632)¹⁵³

Imaginemos que Donnellan fosse o diretor nesse diálogo elaborado por Stanislávski. O que ele diria? Provavelmente, seguiria o mesmo raciocínio do mestre russo de não aprovar, pela fala do diretor, o fato de o ator ter tentado interpretar para a plateia e ter ignorado os seus companheiros de cena. Ambos

¹⁵³ Tradução nossa. No original: “ACTOR: What does it mean? I was weeping and the audience was stone cold? DIRECTOR: And the other actors who were with you onstage, were they weeping, too? A: I don’t know. I didn’t notice. D: You mean you weren’t aware whether you were conveying your feelings to them or not? A: I was so worried about the audience I didn’t notice the other actors. I promise you, I was acting with such fire all I thought of was me and the audience. D: So why were you onstage? A: What do you mean, why was I onstage? D: You went onstage to communicate with the characters the author had given you. What other reason could an actor have for going onstage?”

estariam de acordo que o ator não deve interpretar somente para o seu gozo pessoal, mas sim atuar em relação ao contexto da ficção cênica.

Stanislávski, com a pergunta “Então por que você estava em cena?”, parece reprovar a atitude do ator de só pensar em si mesmo e na plateia. Donnellan diria, provavelmente, o mesmo e com a mesma intenção. A diferença entre os dois é que Stanislávski vê o colega de cena como alguém que o ator tem que convencer de seus sentimentos, enquanto Donnellan o viria como um alvo, alguém que o ator precisa transformar por meio de suas reações. Podemos dizer, então, que o que devemos oferecer à plateia é o jogo cênico com nossos parceiros de cena, sem querermos forçar nossas emoções ou impor nossos sentimentos aos espectadores.

Portanto, o que faltou ao ator do exemplo anterior foi **atenção**.

Tanto para Stanislávski como para Donnellan, a capacidade de prestar atenção é fundamental ao trabalho de ator. Ambos preconizam que o ator deve ver não só com os olhos, mas com todos os sentidos. Assim, *ver* significa disponibilizar a visão, a audição, o tato, o paladar e o olfato para apreender o máximo de detalhes possíveis do objeto de nossa atenção.

É claro que também precisamos incluir o espectador em nosso trabalho. Precisamos ter uma atenção suficientemente expandida para que nossas reações aos alvos possam impactar e afetar sensorialmente a plateia, causando-lhes transformações. Afinal, para que as pessoas vão ao teatro? Provavelmente, para se divertirem, se emocionarem, se surpreenderem, pensarem, refletirem, vibrarem... Enfim, por inumeráveis motivos que exigem de nós, atores, um zelo especial por nosso trabalho.

A nossa voz, por exemplo, precisa ser audível e inteligível a todas as pessoas da plateia, da primeira à última fileira do teatro. Entretanto, como vimos, para que isso seja possível, não devemos apostar tanto na força, senão na amplitude de nossas visualizações.

Os artistas e pedagogos Francesca Della Monica e Ernani Maletta também desenvolvem, atualmente, pesquisas sobre a voz que se assemelham e complementam a lógica de Stanislávski de que a compreensão das intensidades vocais não deve ser reduzida à questão do emprego de força. Para Della Monica e Maletta, não devemos pensar em intensidade, mas em *espacialização* da voz: palavras soam com maior ou menor amplitude em decorrência do espaço que precisam percorrer para atingir o interlocutor, seja esse espaço físico (visível ou imaginário), relacional, lógico-projetivo, histórico/mítico¹⁵⁴. Na perspectiva desses pesquisadores, o ator sempre tem mais de um interlocutor, sendo, pelo menos dois: aquele com quem fala em cena e aquele que o ouve fora de cena.

Na perspectiva de Donnellan, essa multiplicidade de interlocutores também ocorre, visto que o ator deve ser preciso em suas reações para que o espectador possa percebê-las. Não são somente os alvos os interlocutores do ator, mas também o espectador. O ator não deve ficar apontando e explicando os alvos para a plateia, não se trata da cena ser óbvia, mas precisa tornar visíveis e/ou audíveis, para todos, as reações que lhe foram provocadas.

Nesse sentido, faz-se necessária uma voz *espacializada* e não tensa. Para que o ator possa *espacializar* sua voz, ao invés de intensificá-la com força supérflua, é necessário que esteja sempre atento ao que está a sua volta. Mesmo as suas *imagens-em-ação* povoam o mundo exterior a uma distância específica que sua voz precisa percorrer para atingi-la.

O conceito de “espacialização”, de Della Monica e Maletta, pode atuar como um complemento ao princípio da “atenção”, nas perspectivas de Stanislávski e Donnellan, no sentido da busca por uma fala cênica que possa reverberar como uma ação física e uma reação em *todo* o espaço em que se dá o evento teatral.

¹⁵⁴ Sobre esse assunto, ver DELLA MONICA e MALETTA, 2013 e MALETTA, 2014a.

Ainda sobre a atenção, os pensamentos de Stanislávski e Donnellan não apenas convergem. Há também algumas divergências importantes, que veremos a seguir.

Para o diretor inglês a atenção é oposta à concentração, visto que esta anula aquela ao fazer com que o ator volte o olhar para dentro de si, levando-o ao bloqueio. Stanislávski, por outro lado, utiliza o termo concentração, na maioria das vezes, como sinônimo de atenção. Há também momentos em que o mestre russo usa o termo “concentrar” como sinônimo de “focar”, como quando diz, por exemplo, que o ator precisa “[...] concentrar toda a sua atenção [em alguma coisa]” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 93).¹⁵⁵

Para Stanislávski os objetos de nossa atenção – ou concentração – podem ser tanto externos a nós quanto internos, localizados em nosso interior. Um objeto exterior da atenção do ator poderia ser, por exemplo, uma maçã que estivesse acima de uma mesa do cenário. Já um objeto interior da atenção do ator poderia ser a sensação de sabor de uma maçã, mesmo se essa fruta não existisse no cenário. O “sabor da maçã” seria, para Stanislávski, um objeto interno sobre o qual o ator pode focar a sua atenção.

Enquanto os *objetos da atenção*, para Stanislávski, podem existir interiormente e exteriormente ao ator, o *alvo*, para Donnellan, só pode existir do lado externo. Na perspectiva do diretor inglês, não teríamos o “sabor da maçã” como um alvo, mas, uma “maçã suculenta”, por exemplo, poderia ser um alvo, concreto ou imaginário, que provocasse o ator a saboreá-la. Essa reação de “saborear a maçã suculenta” poderia ocorrer, por exemplo, através de uma interjeição de prazer como “hummm”, ou de uma mastigação vagarosa e pausada, ou até pelo ato de ver a fruta com um olhar fixo e dilatado.

Para o mestre russo, “concentrar-se em um objeto produz uma necessidade natural de se fazer alguma coisa com ele” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 92).¹⁵⁶ Já

¹⁵⁵ Tradução nossa. No original: “[...] concentrate all your attention [...]”.

¹⁵⁶ Tradução nossa. No original: “Concentrating on an object produces a natural need to do something with it”.

para Donnellan, esse *objeto* seria, na verdade, o *alvo*, que só podemos ver quando estamos atentos, não concentrados. O alvo “gera uma necessidade”, não de “fazermos alguma coisa”, mas de reagirmos. Contudo, mesmo diante de perspectivas distintas, observamos que tanto Stanislávski como Donnellan entendem que a atenção tem papel fundamental na busca de estímulos para a atuação.¹⁵⁷

A atenção fortalece o vínculo do ator com o contexto ficcional, ilumina as circunstâncias propostas. Uma forma de nos mantermos atentos é, portanto, elaborar perguntas que nos provoquem respostas enraizadas no contexto da peça. Vejamos, a seguir, como podemos trabalhar, segundo os princípios de Stanislávski e Donnellan, com esse tipo de pergunta.

Em vez de o ator se perguntar coisas como “quem sou”, “onde estou” e “o que faço”, pode ser mais útil que se pergunte “quem é o outro” – ou “qual é o meu alvo” –, “onde está o outro/alvo” e “o que o outro/alvo está fazendo”. Perguntas como essas exigem que a atenção do ator seja expandida para além de si mesmo. Assim, podem ser evitados ou sanados problemas como o do ator, no exemplo do diálogo imaginado por Stanislávski, que ignora o que está em cena ao seu redor e fica preocupado apenas com que suas emoções arrebatem o espectador (Cf. p. 139 e 140).

Se o ator que interpreta Romeu, por exemplo, se perguntar “quem sou?”, a tendência é que responda para si algo do tipo “um jovem poético, sensível e apaixonado”. Essa resposta não estaria completamente desvinculada do contexto da peça *Romeu e Julieta*. No entanto, quando estivesse em cena, esse ator tentaria mostrar, provavelmente, como a sua personagem é poética, sensível e apaixonada. Ocorre que a “paixão” é um sentimento que não pode ser mostrado por si só, senão através de atos bem específicos. Da mesma forma, ser “poético” e “sensível” são qualidades da personagem que não

¹⁵⁷ De acordo com Vássina, o uso do termo “concentração” por Stanislávski decorre de seu interesse por *Yoga*, pela prática com o prana como um trabalho interior que irradia (informação verbal, em 22/08/2014).

podem ser reconhecidas pelo espectador se o ator não realiza um jogo de ações físicas ou de reações.

Nesse sentido, o ator pode se perguntar, como estudamos em Donnellan, “qual é o alvo que me provoca?” e, assim, terá diante de si o alvo “Julieta”. Então, o ator vê com curiosidade e atenção esse alvo “Julieta”, para perceber o que ela faz em relação a Romeu. Dessa forma, talvez, o ator seja provocado a reações como conquistá-la, beijá-la, acariciá-la, domá-la, protegê-la... Enfim, reações concretas, visíveis, que podem suscitar, tanto no espectador como no ator, a sensação de que há na cena um real sentimento de paixão. Através das (re)ações físicas, pode ser possível crer que Romeu é, de fato, um jovem sensível e poético.

Perguntas como “Quem sou”, “Onde estou” e “O que faço”, que são próprias de Stanislávski, não são descartadas por Donnellan. No entanto, independentemente delas, ambos alertam para a importância de atuar em relação ao outro, ao que circunda o ator. Nesse sentido, pode ser perigoso investir nessas perguntas quando estamos em cena. Podem ser úteis, no entanto, para os momentos em que realizamos estudos biográficos da personagem. Mas, mesmo esse tipo de estudo, como vimos na “metodologia” do alvo, pode ser otimizado se nos predisusermos a investigar como as outras personagens veem a nossa personagem, como reagem e o que necessitam dela.

Dadas as contribuições de Stanislávski e Donnellan para o trabalho do ator, almejamos, aqui, uma atuação menos centrada no ego e mais entregue à relação com o outro e com os alvos. Aprofundemo-nos, pois, na questão do “eu”.

Vejamos abaixo o desabafo de um aluno ao seu professor Tortsov sobre suas dificuldades no aprendizado da fala cênica. Tortsov é uma personagem fictícia, um alterego através do qual discursa Stanislávski. O aluno é também uma representação fictícia criada por Stanislávski a partir de suas próprias experiências como pesquisador da arte do teatro.

É terrível! **Eu** me esqueci de como se fala! [...] **Eu** tenho tentado, com muito esforço, aplicar as lições que você nos ensinou quando **eu** falo ou leio, mas **eu** fico tão confuso que **eu** mal sou capaz de juntar duas palavras. **Eu** coloco um acento, mas este, como que zombando de mim, não fica onde é preciso segundo as regras e salta para fora. **Eu** tento realizar as entonações obrigatórias que exigem nossos sinais de pontuação, mas a **minha** voz deixa escapar umas formas tão bizarras que **eu** não posso acreditar no que está acontecendo. **Eu** começo a dizer uma ideia, mas logo **eu** paro de pensar nela porque **eu** fico tão absorto nas leis da fala, que **eu** passo por toda a sentença tentando encontrar onde aplicá-las. **Meu** cérebro está transtornado e **minha** cabeça está girando por causa disso tudo! (STANISLÁVSKI, 2008, p. 455, grifos nossos)¹⁵⁸

Se analisarmos esse trecho sob a ótica de Donnellan, podemos afirmar que o caso do aluno de Tortsov é uma típica situação de bloqueio, visto que o seu desabafo é um discurso centrado no ego. Chama a atenção, nesse sentido, o número de referências que o aluno faz a si mesmo: podemos contar 15 termos grifados e sublinhados, sendo que a palavra "eu" aparece 12 vezes (ex: **eu** tento). Os outros três termos grifados também remetem ao "eu", visto que são pronomes possessivos de primeira pessoa (ex: **minha** voz).¹⁵⁹

Podemos perceber, no caso do exemplo acima, que o aluno fica muito preocupado com o seu êxito no exercício e, assim, tende a direcionar para dentro de si toda a responsabilidade da ineficácia de sua fala. Eis o bloqueio: o corpo não responde às expectativas interiores do ator e faz sua cabeça "girar", causando-lhe transtorno e confusão. Quanto mais o ator se aflige com seus erros, mais tende a ficar *absorto* e, assim, o trabalho sobre a fala lhe causará cansaço e impaciência. A palavra *absorto* é uma palavra tão perigosa ao ator

¹⁵⁸ Tradução nossa. No original: "It's terrible! I've forgotten how to speak! [...] 'I've tried very hard to apply the lessons you taught us when I speak or read but I get into such a mess I can't put two words together. I place the stress but it's as though it's laughing at me, it won't stay where the rules say it should be but jumps away. I try to place the mandatory inflexions at punctuation marks but my voice makes such weird shapes I can't believe it's happening. I start speaking an idea and I stop thinking about it because I've got so bogged down in the laws of speech I go through the whole sentence trying to find where to apply them. My brains are addled and my mind is in a whirl because of it all!"

¹⁵⁹ Optamos pela tradução literal do trecho, justamente para destacar a quantidade de vezes em que o aluno de Tortsov faz referência a si mesmo.

quanto a palavra *eu*. No dicionário Houaiss da língua portuguesa há a seguinte definição de *absorto*:

(adjetivo) que se absorveu; absorvido.

1. Derivação: sentido figurado.

Voltado para os próprios pensamentos; distraído, alheado, abstraído.

Ex.: *absorto* em seus pensamentos, não viu o poste.

(HOUAISS, 2001, verbete "*absorto*")

Com base nessa definição, podemos dizer que "não ver o poste" não é uma opção para o ator, pois este não pode atuar alheio ao contexto da cena, fator primordial tanto para Stanislávski quanto para Donnellan. Ao ator não cabe simplesmente voltar-se para seus próprios pensamentos e ignorar os elementos exteriores a si, como o espaço e os objetos cênicos. Tudo aquilo que está em cena deve ter algum propósito relacionado ao contexto ficcional. Com atenção elevada às circunstâncias propostas, o ator poderá reagir a cada alvo com qualidades específicas de fala cênica.

Perceber a especificidade de cada alvo é importante para escapar de generalizações e não atuar por meio de clichês. A fala, quando se configura como uma reação, pode ser enriquecida com sutilezas expressivas para contribuir com as metas comunicativas da cena. Em relação a essas sutilezas, Stanislávski afirma que:

[...] sobre o ouvinte influem não só as ideias transmitidas, as representações da imaginação, as visualizações, unidas às palavras pronunciadas, mas também os matizes, a entonação e o silêncio eloquente, que terminam de dizer o que as palavras não conseguem expressar (STANISLÁVSKI, 2009, p. 181).¹⁶⁰

Matizes, entonação e silêncio eloquente – pausa psicológica – são elementos relativos às "leis da fala", que estudamos no capítulo 1 deste trabalho. A frustração do aluno de Tortsov (Cf. p. 145 e 146) justifica-se, em grande parte,

¹⁶⁰ Tradução nossa. No original: "[...] sobre el oyente influyen no sólo las ideas transmitidas, las representaciones de la imaginación, las visualizaciones, unidas todas ellas a las palabras pronunciadas, sino también los matices, la entonación y el silencio elocuente, que terminan de decir lo que no alcanzan a expresar las palabras".

por sua ansiedade em conseguir manipular todos esses elementos em sua fala de forma harmoniosa e espontânea. Contudo, ficar preso no seu “eu” não vai ajudá-lo, pois pode bloqueá-lo ainda mais. O que esse aluno poderia fazer afinal? Uma boa saída pode ser descobrir os alvos que provocam a sua fala, conforme preza Donnellan, e investigar os propósitos de sua fala, conforme preza Stanislávski.

Vejamos, pois, como podemos trabalhar a nossa fala conjuntamente com o **objetivo**, do mestre russo, e com o **alvo**, do encenador britânico. Para isso, precisamos antes verificar como o alvo e a supertarefa se relacionam.

Observemos novamente o esquema do “sistema” de Stanislávski (FIG. 1, Cf. p. 30) com atenção especial ao conceito de “suposta supertarefa”. Curiosamente, esse conceito é representado por um tracejado circular com o número 15 no centro. Esse desenho se assemelha ao desenho de um alvo (FIG. 1 e 6, Cf. p. 30).

Talvez, Stanislávski enxergasse a supertarefa como um grande alvo, mas não da mesma forma como o vê Donnellan. Para o mestre russo, a supertarefa é a meta da criação. Essa meta é considerada “suposta” em função do caráter dinâmico do teatro que não se permite congelar no tempo e no espaço: as grandes metas – supertarefas – são supostas, hoje, como “x” pelo ator; mas, amanhã, esse “x” pode ser melhorado e reformulado. Donnellan, no entanto, não vê o alvo tanto como uma meta, mas como uma mira: não é o ator que visa atingir o alvo, como se este fosse um fim; é o alvo que, com suas provocações, atinge o ator, indicando-lhe um meio, um caminho para a reação.

Outra diferença importante entre a supertarefa e o alvo é que, de um lado, o ator *quer* alguma coisa, mas de outro, o ator *necessita* do alvo e *precisa* tentar transformá-lo. O *querer* parte do ator e tem que ser externalizado, expresso numa linha ininterrupta de ações físicas, a ação transversal. Como vimos, um exemplo de formulação de uma supertarefa que Stanislávski nos oferece é: “eu

quero que as pessoas pensem que estou doente” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 310)¹⁶¹ (Cf. p. 41).

Como podemos notar a formulação da supertarefa parte do “eu”, fator que denota uma considerável diferença entre o “sistema” de Stanislávski e a “metodologia” do alvo. Donnellan, como alternativa à formulação de Stanislávski, talvez dissesse o seguinte: “as pessoas precisam pensar que eu estou doente”. Nesse caso, o alvo (que seriam “as pessoas”) estaria em primeiro plano e não o “eu”. O “eu” vem na sequência do alvo, fato que, talvez, ajude o ator a olhar mais para fora que para si mesmo.

O alvo também não é o objetivo. O alvo pode ser visto, no entanto, como antecedente ao objetivo. O alvo pode ser o ponto de partida, o começo de tudo. Nesse sentido, os alvos assemelham-se mais às *tarefas* do que aos objetivos, pois, em Stanislávski, as tarefas são as ações que compõem uma linha transversal rumo à suposta supertarefa.

Vejamos a seguir como o conceito de *alvo* pode ser justaposto ao conceito de *tarefa* para que a reação do ator possa ser conectada a um *objetivo*. Como vimos, uma ação física pode ser descrita por meio da sentença-fórmula de Carvalho, que aponta a tarefa – a ação da Oração Principal –, de um lado, e, de outro, o objetivo dessa tarefa. Já a sentença-fórmula que elaboramos para descrever o binômio alvo e reação de Donnellan, compõe-se, ao lado esquerdo, de um Verbo Transitivo, que é complementado, no lado direito, por seu Objeto Direto ou Indireto. Em via de comparação, retomemos essas formulações:

1) Baseada em Stanislávski, mostramos a sentença-fórmula de Carvalho:

[verbo + complemento]	+	[para + verbo + complemento(s)]
{ação}	+	{objetivo} ¹⁶²

¹⁶¹ Tradução nossa. No original: “I want people to think I am ill”.

¹⁶² (CARVALHO, 2013a, p. 5)

2) Baseada em Donnellan, propusemos a seguinte sentença-fórmula:

[Verbo Transitivo Direto e/ou Indireto] + **[Objeto Direto ou Indireto]**
{reação} + **{alvo}**

Ao examinarmos essas duas formulações, podemos entender a *ação*, da sentença de Carvalho, como o binômio *alvo e reação* de nossa sentença baseada em Donnellan. Se o verbo, do lado esquerdo da sentença-fórmula de Carvalho, pede um complemento, visto que lemos “verbo + complemento”, esse verbo não pode ser intransitivo. Logo, esse verbo deve ser como o verbo da segunda sentença-fórmula: Transitivo Direto e/ou Indireto. O “complemento” da primeira fórmula será, portanto, igual ao *alvo*, da segunda: um Objeto Direto ou Indireto. Podemos, então, inserir a segunda fórmula na primeira para obtermos uma única sentença-fórmula que nos ajude a trabalhar a fala cênica segundo uma interseção entre Stanislávski e Donnellan:

Provocamos as seguintes inserções (nas cores verde e azul)

[verbo + complemento] + **[para + verbo + complemento(s)]**
{ação} + **{objetivo}**¹⁶³

[Verbo Transitivo Direto e/ou Indireto] + **[Objeto Direto ou Indireto]**
{reação} + **{alvo}**

E obtemos, então,

[verbo + complemento] + **[para + verbo + complemento(s)]**
{reação + alvo} + **{objetivo}**

O *objetivo* também é composto, além da conjunção *para* – forma reduzida de “para que” –, de um verbo que pede complemento. Portanto, “[para + verbo +

¹⁶³ (CARVALHO, 2013a, p. 5)

complemento]” poderia ser igual a “{para + reação + alvo}”. No entanto, optamos por manter o lado direito como {objetivo}, visto que, como vimos, o objetivo é uma *oração subordinada adverbial final* e, portanto, precisa ser iniciado pela conjunção *para*. Como veremos adiante, pode sim haver um alvo diluído no complemento da oração que descreve o objetivo. No entanto, para destacarmos a parte da direita como um propósito, como o objetivo da reação descrita na Oração Principal, optamos por manter o alvo somente à esquerda.

Assim, se retomarmos o exemplo do cachimbo (Cf. p. 48 e 49), teremos a seguinte formulação:

[Preparar + o cachimbo]	+	[para + responder + a uma pergunta que me deixou bastante sem graça]
[verbo + complemento]	+	[para + verbo + complemento(s)]
{reação + alvo}	+	{objetivo}

O “cachimbo” é, portanto, um alvo que provoca a reação de “prepará-lo”. Essa reação deve ter as qualidades necessárias para que o ato de “preparar o cachimbo” sirva “*para* responder a uma pergunta...”. Além do “cachimbo”, também podemos ver, no exemplo acima, outro alvo. Esse outro alvo, localizado ao lado direito da sentença-fórmula, é a “pergunta”. Esta é um alvo, pois é ativa, já que faz a ação de deixar o sujeito sem graça. Sendo assim, esse alvo poderia ser descrito, mais especificamente, como, por exemplo, a “pergunta embaraçosa”.

Dessa forma, o ato de “preparar o cachimbo”, além de ser um binômio alvo e reação, também pode ser visto como uma etapa de uma reação maior que é provocada pelo alvo “pergunta embaraçosa”. Deduzimos que o sujeito, ao preparar o cachimbo, procura elaborar uma resposta à “pergunta embaraçosa”, mas não sabemos, ainda, se ele dará ou não uma resposta, se vai se recusar a responder, se vai enrolar o perguntador ou se vai retrucá-lo com outra pergunta tão ou mais embaraçosa.

O “cachimbo” pode ser visto, então, como um alvo relacionado ao outro alvo “pergunta embaraçosa”: é após receber a pergunta que o sujeito pode reagir ao cachimbo. O ato de responder à pergunta embaraçosa deve ser realizado como uma grande reação que precisa ser subdividida em outros atos, como o de preparar o cachimbo. Essa reação de preparar o cachimbo, por sua vez, também precisa ser entremeada por reações menores a outros alvos. Nesse sentido, poderíamos realizar *tarefas complementares*, tais como, por exemplo, “limpar a piteira”, “desentupir o duto” e “compactar o fumo no forninho”.

Façamos agora outra experiência com a nova sentença-fórmula que propomos. Para isso, retomemos o seguinte exemplo de alvo e reação de Donnellan (Cf. p. 104 e 105):

“Dou boas vindas” + “à morte”
[reação] + **[alvo]**

Consideremos, por exemplo, uma situação em que uma pessoa esteja muito doente, tão debilitada e com dores tão insuportáveis que a morte lhe cairia como uma benção. Em um momento de extrema dor e agonia, essa pessoa poderia enxergar a morte como um alvo abstrato, mas específico: uma morte sádica, lenta e torturadora. Então, a pessoa poderia reagir a essa morte fugindo dela ou lutando contra ela, mas, diante de suas circunstâncias é impelida a entregar-se a ela com boas vindas. Nesse caso, poderíamos ter a seguinte sentença de *alvo e reação + objetivo*:

[Dou boas vindas + à morte] + [para + livrar-me + da agonia de uma
 vida de padecimento]
{reação + alvo} + **{objetivo}**

Não poderíamos escrever, por exemplo, “Dou boas vindas à morte para morrer”, pois morrer é, na verdade, o significado concreto da metáfora de dar boas vindas à morte. Dar boas vindas, aqui, não significa dizer “Olá, Morte, seja bem-vinda”, ainda que isso pudesse ser possível caso a Morte fosse tida

como uma entidade, como a Dona Morte dos quadrinhos. Trabalhamos aqui com a interpretação de que se eu “dou boas vindas à morte”, eu estou, na verdade, convocando a morte, atraindo-a, implorando que chegue. A urgência de se livrar de uma vida de padecimento, com tal especificidade, deve levar o ator a reagir ao alvo “morte” com qualidades específicas. Podemos imaginar, por exemplo, que o ator que representasse a personagem enferma do exemplo acima poderia reagir à morte com uma fala como “Por favor... Acabe logo com isso...”, com o objetivo de livrar-se da agonia de seu padecimento. Assim, a sua fala poderia ganhar qualidades específicas como uma articulação firme e precisa, porém com uma espacialidade minguada, quase sem som, como num último sopro de decisão, clamando pelo fim absoluto.

Acabamos de perceber, portanto, mais uma interseção entre Stanislávski e Donnellan que pode ser útil ao ator: a formulação *alvo e reação + objetivo*. Vejamos agora como essa sentença-fórmula pode ser inserida na prática do ator de forma sempre ativa, sem que se perca numa análise puramente racional de seus alvos e objetivos.

3.2. VISLUMBRANDO UMA ANÁLISE ATRAVÉS DOS ALVOS

Como vimos ao longo deste trabalho, Stanislávski vê a fala como uma *ação física* e exige do ator que o texto seja dito com **tarefas** específicas, impregnada das **circunstâncias propostas**, e com **objetivos** – propósitos – que possam causar **transformações**. Além disso, para o mestre russo, a fala deve estar sempre repleta de **justaposições** – nuances expressivas – como de tempo-ritmo, de pausas, de entonações e de intensidade.

Donnellan, por sua vez, vê a fala como uma *reação* e chama a atenção do ator para que sempre diga o seu texto a partir das provocações dos **alvos**, que estão imbuídos da especificidade do contexto dramático. Esse autor também preza, como Stanislávski, por uma fala transformadora e recheada de contrastes e sutilezas que sejam pertinentes à cena.

Tenhamos, então, como meta, esse tipo de fala cênica que leva em conta a soma das qualidades almeçadas por Stanislávski e por Donnellan. É esse tipo de fala cênica que almejamos: viva, reativa, objetivada, transformadora e rica em nuances expressivas. Como, então, podemos desenvolver essa fala cênica, com todas essas qualidades, na prática dos ensaios, em criações de cenas e/ou de espetáculos?

Nos capítulos 1 e 2 desta dissertação pudemos colher diversas estratégias que nos auxiliam no desenvolvimento dessa fala cênica que julgamos ideal.

Stanislávski sugere que o ator faça uma constante **análise através da ação**, em vez de tentar descobrir, por exemplo, tarefas e objetivos do texto apenas via estudo literário racional. Nesse sentido, as **visualizações**, engendradas por uma **imaginação** ativa, servem como uma poderosa ferramenta com a qual o ator pode compor a sua fala.

Donnellan, por sua vez, sugere que o ator invista nos alvos para desencadear esse tipo de fala reativa. Nesse sentido, os seus exercícios com as **apostas** e com os **textos imaginários** podem ajudar o ator a dar vida ao texto dramático.

Ao mesclarmos a *análise através da ação*, de Stanislávski, e a “metodologia” do alvo, de Donnellan, podemos vislumbrar um novo caminho possível em direção à fala cênica que almejamos: uma **análise através dos alvos**. Essa *análise*, na forma de um *arranjo prático*, isto é, uma combinação de procedimentos de trabalho de ator, seria por este realizada nas seguintes etapas:

- 1) Selecionar um pequeno trecho de um texto dramático;
- 2) Identificar os principais acontecimentos do trecho e, a partir destes, selecionar objetos que devem ser dispostos no espaço cênico;
- 3) Ir à cena, ainda sem se utilizar da fala, e improvisar tarefas específicas, relacionadas ao contexto, com esses objetos e com os outros atores, construindo um jogo de reações, de provocação e resposta;

- 4) Voltar ao texto para se certificar de que a improvisação realizada está de acordo com as circunstâncias propostas e para instigar a imaginação a desenhar novos traços às visualizações – subtextos ilustrados;
- 5) Retornar à cena e, imbuído das visualizações, reagir aos alvos que estão no espaço;
- 6) Alternar consulta ao texto e improvisação cênica até que um jogo de reações a alvos se estabeleça com clareza e precisão por meio do corpo em movimento no espaço;
- 7) Utilizando-se de suas próprias palavras, se necessário, introduzir a fala na cena;
- 8) Repetir a cena diversas vezes, consultando o texto alternadamente – até que este seja memorizado –, apropriando-se cada vez mais de suas sutilezas comunicativas e enriquecendo o jogo cênico com novos detalhes das visualizações;
- 9) Formular objetivos para a fala e experimentá-los em cena;
- 10) Verificar se os alvos e os objetivos das falas atraem nuances expressivas suficientes e pertinentes no sentido de favorecer as transformações cênicas;
- 11) Registrar, com anotações, os alvos, as reações e os objetivos da fala.

Decorrem três considerações importantes sobre a sequência exposta acima:

l) A não utilização da fala na etapa 3 se justifica, uma vez que, nessa fase inicial, os atores tendem à verbosidade, levando as improvisações a carecerem de relações de conflito entre os corpos em movimento no espaço cênico. Essas relações de conflito podem ser estabelecidas, por exemplo, através de jogos de tensão entre aproximações e afastamentos espaciais, e de variações entre planos verticais, horizontais e diagonais. Faz-se necessário, pois, uma escuta espacial dos corpos colocados em relação *no* e *com* o espaço. A verbosidade conduz, geralmente, à autoescuta prejudicial, ao ensimesmamento, que bloqueia os sentidos do ator, tornando-o incapaz de reagir a estímulos. Sobre isso, Stanislávski alerta:

Não é saudável escutar a própria voz. É narcisismo, exibicionismo. Não se trata de como vocês falam, mas de como as outras pessoas o escutam e o compreendem. “Ouvir a si mesmo” é uma falsa tarefa. Influir sobre as outras pessoas, transmitindo-lhes as visualizações, é uma tarefa infinitamente mais importante (STANISLÁVSKI, 2008, p. 428, aspas do autor).¹⁶⁴

Ao contrário da autoescuta, o ato de “escutar-se” pode ser visto como uma atitude fundamental para o ator, devendo, para tanto, ser entendido como *a escuta que o ator, ao reagir, tem da reverberação dessa reação no outro*. O ator não se escuta voltando sua atenção para si, mas percebendo a reverberação que sua reação causa nos alvos do mundo exterior.

II) A fala é permitida, na etapa 7, somente se necessária, pois o ator não deve se preocupar em tentar lembrar-se das palavras do autor, mas apenas enriquecer as suas visualizações e, conseqüentemente, seu jogo cênico com seus parceiros de cena, objetos e espaço. Se for essencial utilizar a fala, que seja para que o ator visualize como os demais recebem e percebem essa fala. Para Stanislávski, “os tentáculos do meu espírito [do ator] devem sentir o espírito do interlocutor” (STANISLÁVSKI segundo KNÉBEL, 2000, p. 92)¹⁶⁵. Esses “tentáculos do espírito” devem ser para o ator como uma potente visualização que o impele a uma real comunicação teatral; devem ser como uma verdadeira extensão do corpo, considerando a fala dentro da seguinte lógica tríplice de Stanislávski:

[...] em primeiro lugar, é preciso sondar o interlocutor, em segundo, obrigá-lo a perceber as visualizações de vocês, em terceiro, verificar a percepção do interlocutor. Para isso, é preciso dar ao interlocutor tempo para ver aquilo que se lhe transmite (STANISLÁVSKI segundo KNÉBEL, 2000, p. 92).¹⁶⁶

¹⁶⁴ Tradução nossa. No original: “It’s no good listening to your own voices. That’s narcissism, exhibitionism. It’s not question of how you say it but of how other people hear and understand it. “Listening to yourself” is a false task. Influencing other people, conveying mental images to them is an infinitely more important task”.

¹⁶⁵ Tradução nossa. No original: “Los tentáculos de mi espíritu deben sentir el espíritu del interlocutor”.

¹⁶⁶ Tradução nossa. No original: “[...] en primer lugar hay que sondear al interlocutor, en segundo, obligarle a percibir las visualizaciones de usted y en tercero, verificar la percepción del interlocutor. Para ello es preciso dar al interlocutor tiempo para ver aquello que se le transmite”.

Nessa lógica, é interessante notar, o som da voz acontece somente no segundo momento da comunicação. No primeiro momento - "sondar o interlocutor" - e no terceiro momento - "verificar a percepção do interlocutor" - a voz não tem som. Mas quando não tem som, a voz tem ouvidos para escutar, para perceber o outro e "sentir com os tentáculos" suas provocações e motivações.

Para complementar o raciocínio exposto no parágrafo acima, cito a visão de Maletta sobre a voz, seu som e seu corpo:

A definição justa para a voz humana, *além do som* produzido pela vibração das pregas vocais, deve obrigatoriamente incluir a *manifestação de partes ou mesmo de todo o corpo humano* (olhos, movimentos faciais, mãos, braços e qualquer outro gesto, movimento ou possibilidade expressiva corpórea) que, como um todo, são imprescindíveis para expressar os pensamentos, os desejos, as necessidades e os pontos de vista do sujeito fonador. Dessa forma, a voz humana compreende integralmente o ser humano, por meio do som e do movimento expressivo de seu corpo – o que torna sem sentido a questão “integração corpo e voz” que, na verdade, *desintegra* o fenômeno vocal, separando o som do conjunto corporal que o produz. Nesse sentido, a voz tem como impulso o desejo de se manifestar, gerando imagens mentais que, por sua vez, determinam o movimento – muitas vezes microscópico – de partes do corpo, que já dão início à expressão desse desejo, tudo isso antes que qualquer – ou, até mesmo, nenhum – som seja produzido (MALETTA, 2014b, p. [-], aspas e itálicos do autor).

Com base nisso, na etapa 7, considera-se que a voz participa da cena ainda que não haja som produzido pelas pregas vocais. A voz do ator é o seu discurso: um discurso que se faz por reações a alvos provocadores e ações físicas objetivadas.

III) A etapa 11 não se constitui somente de um registro documental de tarefas, alvos e objetivos da fala cênica do ator. Registrar por registrar, anotar por anotar – as tarefas, alvos e objetivos – na folha de papel, não garante que a fala aconteça de forma viva e eficaz. O ato de registrar deve ser ativo e constante, pois as tarefas, os alvos e os objetivos não respondem somente à razão do ator, mas a todo o seu corpo, e jamais se cristalizam. O material registrado, quando bem anotado (com os verbos transitivos apropriados e seus

complementos) pode ser valioso nos momentos em que o ator se sentir bloqueado – quando, por exemplo, percebe que está disperso e que, por algum motivo, não está reagindo devidamente aos alvos. Nos momentos que o ator tem um branco – esquece o seu texto –, o ator pode retomar, com o auxílio de seus registros, os alvos e objetivos que engendram sua fala. Isso pode ser mais útil que abrir o texto do autor para verificar qual fala foi esquecida, pois, dessa forma, é possível que haja apenas uma memorização mecânica das palavras do autor.

Continuando a pensar numa possível *análise através dos alvos*, podemos sugerir, ainda, outra estratégia. Vejamos a seguir.

Vimos no exemplo do texto “uma boa pessoa...” (Cf. p. 77 e 78), de Stanislávski, como uma visualização é capaz de provocar a fala. Esse exemplo pode ser perfeitamente traduzido como um exercício de pré-texto imaginário, como vimos, em Donnellan, no texto “É o oriente e Julieta é o sol” (Cf. p. 127 – 131).

A diferença essencial entre as abordagens de Donnellan e de Stanislávski é que o primeiro não pretende que os atores “pensem para si” numa imagem oposta a de “uma boa pessoa”, mas sim que vejam o alvo (no caso, “uma *má* pessoa”), localizada em algum ponto exterior a si, e reajam a este.

Vejamos abaixo como o exercício do texto imaginário de Donnellan pode ser entrelaçado ao procedimento sugerido por Stanislávski.

1) Suponhamos que o ator X tenha que dizer para o ator Y a frase sugerida por Tortsov: “Uma boa pessoa chegou, mas não pôde falar com você e foi embora entristecida dizendo que nunca voltaria”.

2) Inicialmente, podemos optar por recortar a frase e trabalhar apenas sobre o trecho “Uma boa pessoa chegou”.

3) Antes de dizer esse trecho, o ator X dirá ao outro a seguinte mensagem: "Não! Não é isso; é isto". Para dizer a mensagem, o ator X deve imaginar que o ator Y teria dito que a tal pessoa que chegou é uma má pessoa. Portanto, "má pessoa" = "isso" e "boa pessoa" = "isto", como se o alvo (ator Y) dissesse "isso" e o ator X reagisse dizendo "isto".

5) O ator X deve convencer Y de que se trata "disto" – uma boa pessoa que chegou – e não "disso" – uma má pessoa que chegou. Esse convencimento deve ser explorado através do investimento corporal total do ator X em movimento no espaço cênico. Gestos corporais aliados a sons vocais devem traduzir a diferença entre "isso" e "isto". O ator Y também deve estar atento para reagir às provocações do ator X.

6) O observador diz "texto!" e X fala "Uma boa pessoa chegou", sendo que a palavra "boa" deverá ser sublinhada por sua voz, enfatizada, de alguma forma, em relação às outras palavras do trecho. O fundamental para X é comunicar a Y a enorme diferença entre uma "má" e uma "boa" pessoa.

A seguir, algumas considerações sobre esses procedimentos.

É importante que os atores entendam a diferença entre forçar a voz com tensões supérfluas e reagir aos alvos. Conforme observado anteriormente, a potência da voz não deve ser obtida por meio do aumento do seu volume, mas sim com a ampliação de sua espacialidade e sua capacidade comunicativa – o aumento de volume, se houver, é uma consequência da potência vocal e não um procedimento para causá-la. Não é o nível de decibéis que torna uma fala potente, mas o nível de sutilezas impressas em sua emissão, como, por exemplo, as variações de ênfase.

Stanislávski considera que a tensão vocal supérflua resulta numa voz "[...] espremida numa linha horizontal [...]" (STANISLÁVSKI, 2008, p. 423)¹⁶⁷. Em vez disso, como vimos na contribuição de Della Monica e Maletta, é mais aconselhável espacializarmos a nossa voz, ampliando-a e não a espremendo. A fala cênica não deve ocupar só o espaço de uma linha horizontal, mas preencher todo o espaço em volta do ator. A voz, como uma reação aos alvos, precisa ser audível – e visível – aos espectadores e isso só é possível quando o ator engaja todo o seu corpo na cena. Ao ator, principalmente ao iniciante, não é aconselhável ficar estático, movendo apenas os lábios para falar o texto. Donnellan afirma:

Movemo-nos para alcançar alguma coisa. Movemo-nos para transformar o alvo. Movemo-nos, em primeiro lugar, porque vemos o alvo e, mais precisamente, porque vemos o que o alvo já está fazendo [...]. 'Eu mudo de posição na cadeira' pode ajudar menos que: 'A costura da minha calça é tão incômoda que me faz mudar de posição na cadeira!' (DONNELLAN, 2006, p. 139, aspas do autor)¹⁶⁸

Para cada fala do ator deve haver um alvo tão provocador quanto essa incômoda costura das calças que faz o ator se mover na cadeira. Na cena, o mais sutil movimento – e a mais sutil fala –, além de ser provocado por um alvo, também deve mirar para propósitos comunicativos precisos. Nesse caso, há uma sutileza: “*não é o ator que mira o alvo, mas o alvo que atrai a mira do ator*” (informação verbal)¹⁶⁹. Os alvos, em seu contexto específico, ajudam o ator a objetivar a sua fala na perspectiva de uma (re)ação física, isto é:

[reação, de Donnellan] + [ação física, de Stanislávski] = [(re)ação física]

¹⁶⁷ Tradução nossa. No original: “[...] squeezed out in a horizontal line [...]”

¹⁶⁸ Tradução nossa. No original: “We move to achieve something. We move to change the target. We move first and foremost because we see the target, and, more precisely, because we see what the target is already doing [...]. ‘I shift in my chair’ may help less than: ‘the seam in my trousers makes me so uncomfortable that it makes me shift in my chair!’”

¹⁶⁹ Fala pronunciada por Camila Vaz, durante um treinamento do Estúdio Fisções, em março de 2013.

Para Donnellan, "os atores veem com todo o seu corpo" (DONNELLAN, 2006, p. 139)¹⁷⁰, perspectiva semelhante a de Stanislávski, de que os atores veem com todos os sentidos. Quando vê os alvos e reage a estes, o ator fica desbloqueado e o jogo cênico pode gerar mais interesse tanto em quem observa como em quem atua. Após transpor o bloqueio, torna-se possível desenvolver cada vez mais nuances na fala, como os detalhes do objetivo, para realizá-la sempre com vigor e qualidade artística.

A *análise através dos alvos*, que propomos pelo entrelaçamento de Stanislávski e Donnellan, deve servir, portanto, para que o ator possa desenvolver a sua fala, sempre de forma ativa, como uma *(re)ação física*.

3.3. DESCRIÇÃO ANALÍTICA DE EXERCÍCIOS E EXEMPLOS DIDÁTICOS DESENVOLVIDOS NO ESTÚDIO FISÇÕES

Abaixo, ilustraremos uma proposta de procedimento metodológico para o trabalho com a fala cênica, em que levamos em consideração a fala como uma ação física, na perspectiva do "sistema" de Stanislávski, e a fala como uma reação, segundo a "metodologia" do alvo. Ou seja, enxergamos a fala como uma *(re)ação física* aos alvos.

A presente exemplificação se baseia em minhas experiências como pesquisador do Estúdio Fisções, ao qual me referi na Introdução desta dissertação. No primeiro semestre de 2013, desenvolvemos no Fisções um exercício cênico a partir do texto *Alguém Acaba de Morrer Lá Fora*, de Jô Bilac. Durante o processo criativo das cenas, dediquei-me a investigar possíveis formas para ajudar os atores a melhorar sua fala.¹⁷¹

¹⁷⁰ Tradução nossa. No original: "Actors see with their entire bodies".

¹⁷¹ Sobre este trabalho também escrevi *Procedimentos para Desbloquear o Ator no Aprendizado da Fala Cênica*, trabalho publicado nos anais do III Seminário Internacional de Pesquisa em Teatro, 2013, Uberlândia-MG.

Para não ultrapassar os limites desta seção, traremos ao conhecimento do leitor apenas um pequeno trecho do texto dramático de Jô Bilac, nomeado por nós de *Cena do Celular*. No entanto, o procedimento e as estratégias abaixo podem ser aplicadas em outras partes do mesmo texto. Os atores podem também experimentar a aplicação desses exercícios em trabalhos cênicos realizados a partir de outras dramaturgias, independentemente de seu estilo.

CENA DO CELULAR: a personagem Laura está no restaurante e espera pela chegada de alguém. Laura faz uma ligação no celular e diz o seguinte:

Sou eu... Laura! [tempo] Escuta, você vem ou não vem?
[tempo] Perto onde? [tempo] Escuta aqui, eu trago uma tempestade na cabeça e meu espírito está prestes a chover! Tá tudo dilatando e eu não suporto mais isso em mim, entende?... Não tem mais espaço, não cabe mais! Eu não posso explodir com tudo isso! [tempo] Escuta aqui, você vem ou não vem? [tempo] Tá... dez minutos! Você tem dez minutos para chegar aqui! Ou então... você já sabe! [desliga] (BILAC, 2012, p. 16).

A rubrica [tempo], repetida diversas vezes, é uma indicação útil dada pelo dramaturgo ao ator. O autor parece sugerir que os momentos de [tempo] sejam aqueles nos quais se manifestam os alvos da atriz que faz o papel de Laura. Este pequeno monólogo é, na verdade, um diálogo com uma personagem imaginária: Laura dialoga com uma voz que não se ouve na cena, mas que precisa ser ouvida pela atriz. Nesse sentido, a atriz poderá dizer o seu texto em reação às provocações desencadeadas pelas falas da suposta personagem do outro lado da linha. Essas falas da suposta personagem são os alvos imaginários.

Vejamos um exemplo de como podemos trabalhar com alvos imaginários para desbloquear o ator. Além disso, analisemos como o trabalho com acentos (ênfases) pode ser feito a partir do desbloqueio, de modo a enriquecer a fala cênica com matizes expressivos. Observemos também como a presença da *análise através da ação*, de Stanislávski, atravessada pelos *alvos transformadores*, de Donnellan, pode ajudar a tornar viva a fala do ator. Para

esses propósitos consideremos o seguinte recorte do trecho acima, a fim de detalhar os procedimentos:

"[tempo] Escuta aqui, eu trago uma tempestade na cabeça e meu espírito está prestes a chover!".

Alguns atores podem encontrar dificuldades para dizer "prestes a chover" de modo claro, sem atropelar o som das palavras. "Prestes a chover" parece um trava-língua: a tendência é anteciparmos as sílabas "a" e "cho" e suprimirmos a sílaba "tes", fazendo soar algo como "prechtachover", palavra inexistente em nossa língua portuguesa. O que o ator pode fazer para evitar essa possível cacofonia?¹⁷²

Exercitar incansavelmente a articulação dessas palavras até que soem inteligíveis pode ser a solução. Mas nem sempre isso é o suficiente. Ocorre que, nesse caso, pelo menos dois tipos de bloqueios podem acometer a atriz:

- 1) O excesso de preocupação com a técnica vocal pode resultar em exagero na pronúncia, sem comunicar nada de específico com isso. O que a atriz comunica é algo como: "nessa parte eu preciso mover meus lábios com precisão para que minha voz soe bonita". Esse tipo de preocupação é um sintoma de bloqueio, pois nada tem a ver com as circunstâncias propostas da personagem Laura.
- 2) A dificuldade em articular as palavras pode levar à frustração da atriz e ao medo de errar toda vez que chegar o momento de falar essas palavrinhas complicadas. O resultado, provavelmente, será sempre o mesmo: cacofonia. O medo desgasta a atriz e o bloqueio se instaura. Como no item 1, esse tipo de comportamento é um bloqueio, pois nada tem a ver com as circunstâncias propostas em que se insere a personagem Laura.

¹⁷² Duas observações: 1) este caso resulta de minha experiência prática com uma atriz pesquisadora do Estúdio Fisções; 2) utilizo o termo cacofonia, pois me refiro ao desagradável chiado vocal provocado pela sonoridade de "chta" + "cho".

Sendo assim, como alguém poderia ajudar essa atriz a falar o trecho em questão? Ditando uma forma para que ela ouça e imite? Mas esse procedimento provavelmente não conduziria a atriz aos mesmos tipos de bloqueios acima? Dessa forma, no momento da fala, a atriz poderia pensar: "este é o momento em que imito a maneira como o meu professor, diretor ou colega de cena mandou"; ou talvez ainda, "meu, Deus! Não consigo imitar o modo como ele falou este trecho!".

Uma das estratégias possíveis poderia ser dedicar mais atenção aos alvos provocadores ao invés de, inicialmente, mencionar aspectos da técnica vocal ou trabalhar pela via da imitação. Trabalhar com alvos para desbloquear a atriz pode resolver algumas questões de técnica vocal, sem a necessidade, ainda, de falar destas explicitamente. Para isso, o seguinte procedimento em três etapas (I, II e III) pode ser levado em conta:

- I) Questionar o ator sobre qual é o alvo que lhe provoca a reagir por meio da fala.

- II) Solicitar que o ator realize, em cena, a fala de sua personagem, tendo em vista o seu alvo provocador.

- III) Verificar se a fala do ator foi ou não reativa. Se a fala foi reativa, o exercício termina aqui e deve-se passar para outro trecho.

Caso o bloqueio persista e a fala não seja reativa, o diretor e/ou professor pode se utilizar de estratégias como:

- A) Fazer perguntas ao ator sobre as *circunstâncias propostas* da cena para sensibilizá-lo aos alvos que o rodeiam.

- B) Sugerir um ou mais alvos possíveis ao ator para estimular sua atenção ao contexto da cena e instigá-lo a reagir.

- C) Utilizar o exercício de mensagem "Não! Não é isso; é isto".

Segue abaixo uma exemplificação do procedimento descrito acima:

I) Questionar a atriz sobre qual alvo lhe provoca a dizer o trecho "[tempo] Escuta aqui, eu trago uma tempestade na cabeça e meu espírito está prestes a chover!".

II) Solicitar à atriz não para apenas verbalizar a resposta, mas sim para realizar a fala de sua personagem em cena e a partir da provocação do alvo.

III) Verificar se a fala da atriz foi reativa ou não. O problema da cacofonia foi resolvido? Importante: não se trata da solução do problema como uma finalidade puramente técnica, mas sim de ordem comunicativa. A fala precisa ganhar detalhes expressivos, como ênfases, que sejam coerentes ao contexto da situação fictícia em questão.

Para dar sequência ao exemplo, imaginemos que o bloqueio da atriz ainda persista e que sua fala ainda não se configure como reação. Nesse caso, podemos recorrer à estratégia A:

Fazer perguntas ao ator sobre as *circunstâncias propostas* da cena para sensibilizá-lo aos alvos que o rodeiam.

Alguém – seja um diretor, um professor ou um colega de cena – pode perguntar à atriz algo como: o que acontece em cena referente à palavra "tempo" colocada entre colchetes? Você vê, ouve, ou percebe alguma coisa no momento de [tempo]?

O alvo pode ser imaginário e provocar a atriz justamente no momento em que o autor indica [tempo]. Para ser mais específica e direta, a pergunta poderia ser: enquanto personagem Laura, o que você ouve do seu interlocutor, ao telefone, que lhe obriga a dizer o que diz?

Se a fala de Laura ainda não se tornou uma reação, podemos recorrer à estratégia B:

Sugerir um ou mais alvos possíveis ao ator para estimular sua atenção ao contexto da cena e instigá-lo a reagir.

Suponhamos que o bloqueio persista e sua fala continue sendo uma cacofonia. Talvez a atriz esteja tão bloqueada que não consiga nem imaginar uma fala específica do seu interlocutor imaginário. Assim, não poderá reagir, pois não terá motivo para dizer seu texto.

Como, então, descobrir esse *motivo* para a fala?

Stanislávski, no exemplo da fala “uma boa pessoa” (Cf. p. 77 e 78), sugere que a atriz imagine uma “má pessoa” e que, assim, trate de convencer o seu interlocutor de que a pessoa de quem fala não é “má”, mas “boa”. Essa imagem da “má pessoa” pode ser entendida também como um alvo. A *visualização – subtexto ilustrado* –, de Stanislávski, é semelhante ao alvo imaginário, de Donnellan. Nesse caso, pode ser útil sugerir um ou mais pretextos imaginários para que a atriz possa *visualizar* os *alvos* que lhe motivam e lhe impulsionam a dizer seu texto. Pode-se instigá-la, por exemplo, a imaginar que o seu interlocutor diz:

– Não me apresse assim, pois já estou irritado com o trânsito e, para piorar, está prestes a chover!

É possível que esse texto imaginário se torne um alvo provocador, uma visualização eficaz para a atriz. Se, ainda assim, o bloqueio continuar e a fala não for reativa e cenicamente viva, pode ser útil recorrer à estratégia C:

Utilizar o exercício de mensagem “Não! Não é isso; é isto” (Cf. p. 126 – 128).

Vamos supor que "isso" se refira à frase imaginária "Não me apresse assim, pois já estou irritado com o trânsito e, para piorar, está prestes a chover!". Então, a fala de Laura, para se configurar como uma reação, precisaria corresponder à seguinte lógica:

– (Não!) Escuta aqui, (Não é isso) não é você quem está irritado e não é no trânsito que está prestes a chover; (é isto) sou eu quem trago uma tempestade na cabeça e o meu espírito é que está prestes a chover.

A partir desse alvo imaginário, a atriz pode ser impulsionada a enfatizar com a voz as palavras "espírito" e "chover", pois necessitará fazer o seu interlocutor entender que: não é no "trânsito" que chove, mas em seu "espírito"; e não está prestes a "chover" literalmente, mas está prestes a "chover" metaforicamente. Por isso, a palavra "chover" precisa ser pronunciada com uma qualidade vocal específica, capaz de estabelecer a diferença fundamental entre uma chuva como fenômeno da natureza e uma chuva como expressão de um estado de espírito humano. Dizer que o "espírito está prestes a chover" pode significar, por exemplo, que a paciência está prestes a se esgotar, ou que será impossível conter o choro caso a pessoa não chegue.

Ao se enfatizar "chover" atenua-se "prestes a" e isso pode ser a solução para a cacofonia, além de motivar a atriz e dar sentido à cena. De forma semelhante, a aluna de Tortsov que antes falava "úma bôa pessôa", enfatizando sem critério todas as palavras do trecho – sem *justaposições* –, passou a atenuar as palavras "uma" e "pessoa" – sendo salientada a palavra "boa" – quando foi provocada pela imagem contrastiva da "má pessoa" (Cf. p. 78).

É importante ressaltar: as ênfases nas palavras "espírito" e "chover" não são obrigatórias para todos os atores. Uma ênfase não deve ser realizada por pura formalidade, mas sim desencadeada por uma provocação. O texto imaginário sugerido pode instigar a atriz a essa reação com a qual essas palavras são enfatizadas. Poderíamos elaborar outros textos imaginários e outras visualizações que provocassem reações diversas, enfatizando-se outras palavras da frase: nesse caso, tudo depende do alvo que visualizamos.

Outro aspecto fundamental a se considerar: essas palavras não devem ser enfatizadas com uma força vocal desnecessária, fazendo-as apenas soar com mais volume. Há tantas combinações possíveis, como vimos na seção *Nuances expressivas na fala cênica* (Cf. p. 56 - 87), que seria raro encontrar duas atrizes que falassem essa frase de forma idêntica. Pode-se, por exemplo, enfatizar "espírito" com um ritmo de fluência intermitente e destacar "chover" com uma entonação grave. O importante é haver contraste, justaposição, isto é: se "espírito" soa intermitente, o resto da frase pode soar num fluxo mais contínuo; se "chover" soa grave, o resto da frase pode soar num registro mais agudo.

Então, para a atriz falar essa frase sempre com a mesma qualidade basta que ela decore a forma como acentuou as palavras? A resposta é não. Lembrar "a forma como acentuou as palavras" tende a anular a sua atenção, ausentando-se do momento presente da cena. Isso pode fazê-la atuar não de acordo com a provocação do alvo, mas sim presa ao policiamento do seu ego, levando-a ao bloqueio: "Eu não consigo me lembrar da forma como eu acentuava essas palavras!". Ou ainda: "Eu consigo repetir exatamente a mesma forma como eu falei antes. Eu consegui decorar!".

Pensamentos como esses não têm relação nenhuma com as circunstâncias propostas. O que a atriz precisa fazer para falar seu texto sempre com qualidade expressiva é: visualizar alguma coisa contrastiva à sua fala e/ou ouvir o texto imaginário do interlocutor – alvo – e reagir convencendo-o de que "Não é isso; é isto". Essa frase age no ator como as visualizações – subtextos ilustrados – de Stanislávski, pois, como vimos em Donnellan, o texto que imaginamos faz parte do trabalho invisível do ator, enquanto o texto falado é o trabalho visível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das noções sobre a fala cênica exploradas nesta pesquisa e do arranjo de princípios e procedimentos metodológicos sugeridos, podemos considerar, finalmente, que o trabalho com alvos, na perspectiva de Donnellan, interligado às ações físicas, de Stanislávski, pode ser uma útil ferramenta para o aprendizado e desenvolvimento da fala cênica.

A “metodologia” do alvo pode ser utilizada, principalmente, para que o ator se conscientize da existência do bloqueio e desperte a sua atenção para os alvos, servindo-se de estratégias que possam desbloqueá-lo e libertá-lo para uma atuação viva e reativa.

O “sistema” de Stanislávski oferece, por sua vez, noções detalhadas sobre a fala cênica e suas nuances expressivas. Além disso, vimos que o ator pode compor a sua atuação por meio de uma análise através da ação, o que facilita o caminho para lograr uma fala objetivada, imbuída dos matizes das circunstâncias propostas.

Notamos também que o trabalho com os traços técnicos da fala, como, por exemplo, o uso da ênfase e da entonação, não está à mercê da inspiração artística. Ao contrário, toda escolha técnica deve ter conexão com as *circunstâncias propostas*: quando o ator realiza na fala uma ênfase com a característica tal ou qual, o faz porque o alvo – exterior a si – o provoca a falar com uma ênfase de tal ou qual característica. A atuação não é tanto resultado da inspiração do ator, mas de sua atenção, curiosidade, observação, predisposição para reagir e confiança no trabalho.

Muitas vezes, a dificuldade de um ator quanto à fala cênica é vista apenas pelo ponto de vista fisiológico, como se fosse devida a disfunções vocais e a questões próprias do campo da fonoaudiologia. A propósito, é importante alertar: nesta dissertação não se pretendeu tratar dessas questões. Os

procedimentos de trabalho com a fala mencionados neste trabalho de forma alguma se referem a tratamentos fonoaudiológicos que possam ser necessários, por exemplo, a pessoas que imprimam tensões desnecessárias na voz por razões fisiológicas. Em nenhum momento esta dissertação abordou terapias relacionadas ao trato vocal, próprias de profissionais de áreas terapêuticas. Podem existir questões fisiológicas que o ator deve tratar antes e/ou simultaneamente, dependendo da gravidade do caso, de dedicar-se ao trabalho teatral. A fala humana e os aspectos relacionados à saúde e ao bem estar vocal vêm antes da fala cênica.

Como vimos, o bloqueio ao qual este estudo se refere se deve ao medo e à falta de atenção aos alvos. O estudo mecânico do texto, que visa decorar palavras sem compreender suas circunstâncias propostas, também pode ser a causa da paralisia do ator. O trabalho com a fala cênica, da maneira como abordamos nesta dissertação, se caracteriza por um trabalho intenso do ator com o texto dramático, mas visando sempre, desde o início do trabalho, o contato com os companheiros de cena, a relação do corpo e da voz no espaço cênico, entre outros aspectos.

Os exercícios aqui analisados, descritos e exemplificados devem ser realizados com muita atenção, evitando-se a ansiedade. Talvez algumas indicações metodológicas pareçam óbvias demais para alguns, mas quando o ator se sente bloqueado, ou quando alguém, no ambiente de trabalho teatral, percebe o seu bloqueio, é prudente ter cautela e cuidado para não atropelar as etapas. Sobre isso, nos alerta Donnellan, o ator não deve "[...] ignorar o fundamental, tentando agarrar algo mais sofisticado" (DONNELLAN, 2006, p. 140)¹⁷³. Stanislávski e Donnellan nos oferecem, muitas vezes, caminhos simples e fundamentais, justamente para nos darmos conta de que a atuação não é um bicho de sete cabeças, mas um ofício que exige zelo.

Através do trabalho com as visualizações, por exemplo, podemos vislumbrar uma fala cênica rica em nuances expressivas. Assim, a fala não está mais à

¹⁷³ Tradução nossa. No original: "[...] overlook fundamentals in trying to grasp something more sophisticated".

mercê da intuição, da súbita inspiração artística, e não é mais propriedade exclusiva de pretensos “talentosos”. Pretendemos afirmar que a arte da fala cênica é possível de ser aprendida e desenvolvida. O trabalho com os alvos e as visualizações, articulados na perspectiva de uma *análise através dos alvos*, em que entrelaçamos princípios e procedimentos de Stanislávski e Donnellan, se configura como um caminho possível à formação de ator no que diz respeito ao aprendizado e aprimoramento dessa fala cênica.

Na introdução deste trabalho, lançamos a questão "seria Donnellan um filho contemporâneo de Stanislávski?". É chegado o momento de manifestar nosso ponto de vista sobre ela.

Não, Donnellan não é um filho contemporâneo de Stanislávski. Devemos ver Stanislávski como um artista de seu tempo e Donnellan como um artista de nosso tempo. Podemos enxergar diversos pontos de convergência entre ambos os artistas no que diz respeito à arte de ator. No entanto, não podemos afirmar que Donnellan seria um continuador das pesquisas de Stanislávski, como um filho que leva adiante os propósitos do pai.

O próprio artista contemporâneo Adolf Shapiro, que foi discípulo de Knébel, que, por sua vez, foi discipula de Stanislávski, afirma: "no teatro, não podemos ser continuadores. Temos que ser pesquisadores" (SHAPIRO, 2012b)¹⁷⁴. Nesse sentido, Donnellan é um pesquisador do teatro que guarda semelhanças com Stanislávski, mas não é um continuador deste. O “sistema” de Stanislávski pode ser visto, no entanto, como um alvo provocador, um valioso legado que está à disposição de Donnellan (e de todos nós atores, diretores, professores e pesquisadores de teatro) para reagirmos com novas estratégias, formulações e exercícios direcionados ao trabalho de ator.

Como desfecho deste trabalho, retomemos as três citações que utilizamos como epígrafe. Temos duas anedotas de Nasrudin, da Tradição Sufi, e um

¹⁷⁴ Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/2012/09/11/exclusivo-entrevista-com-o-diretor-russo-adolf-shapiro-o-teatro-russo-e-o-melhor-do-mundo-pais-e-filhos-mundana-companhia/>>

aforismo do poeta português Fernando Pessoa. Optamos por essas citações em função de seu poder de sintetizar metaforicamente certas questões desta pesquisa. Vejamos, novamente, esses trechos:

Só o primeiro passo é que custa. Mas depois do primeiro passo dado, o segundo é o primeiro depois desse. É bom reparar nisto e não dar passo nenhum... Todos custam (PESSOA, 2006, p. 52).

Esse aforismo de Pessoa nos remete diretamente ao trabalho do ator com os alvos e com as ações físicas. O “primeiro passo” do ator é ver um alvo e reagir, dizendo seu texto com um propósito fundamentado nas circunstâncias propostas. Para o ator bloqueado esse é um passo que “custa”, pois é difícil desvencilhar-se das teias do ego e aceitar que a atuação se dá num jogo presencial de provocações. Para o ator, assim como dizem as palavras de Pessoa, o “segundo passo” será também o primeiro: a atuação se dá no instante presente e, portanto, cada passo é um novo passo, cada alvo é diferente do anterior, cada objetivo de uma fala é diferente do propósito anterior e assim caminha a atuação. Nesse sentido, podemos entender o conselho de Pessoa de “não dar passo nenhum” como um conselho irônico ao ator, como se dissesse “melhor não reagir a nada”. Se o ator não reage, não há atuação. Os alvos estão lá, prontos para ajudá-lo, mas o ator se recusa a vê-los, pois prefere aguardar, comodamente ‘protegido’ por seu ego, pela aparição da inspiração.

Vejamos agora uma das anedotas de Nasrudin, intitulada *Como Estudar*:

Como foi que você aprendeu tanto, Mullá?“, perguntaram certa vez a Nasrudin. “Falando muito”, respondeu ele. “Vou colocando em sequência todas as palavras que me ocorrerem. Quando eu fico interessante, posso ver o respeito no rosto das outras pessoas. Na hora em que isso acontece, começo a tomar nota mentalmente do que disse” (NASR AL-DIN, 1994, p. 135).

Essa breve história pode nos remeter ao trabalho do ator com a fala cênica e ao processo de análise através da ação. Sabemos que a nossa fala é interessante, no sentido de ser viva e provocativa, se nos conectamos ao

nosso interlocutor não para ver o “respeito” em seu rosto, mas para perceber as suas reações. O alvo seja concreto, imaginário ou abstrato, também reage a nossa fala. “Tomar nota mentalmente” significa, em nossa leitura, *tomar consciência*. Ou seja, não basta que o jogo de reações flua em cena, com falas objetivadas e transformadoras, apenas uma ou duas vezes ao acaso. É preciso, também, que o ator se conscientize desses processos, não para cristalizá-los e repeti-los burocraticamente, mas para fundamentar a sua profissão. Ter consciência daquilo que falamos em cena é um processo constante, um estudo que nunca se dá por completo, pois o que falamos nunca pode ser divorciado do alvo e de quem nos ouve.

Uma forma de evitarmos o bloqueio é não interrompermos o nosso fluxo criativo com pequenas cismas. No ato de escrever este trabalho, por exemplo, passei por alguns momentos de bloqueio. Houve momentos em que minhas preocupações e ansiedades fixavam meus olhos em direção à tela do computador e impediam que minhas mãos escrevessem. Começava a escrever alguma palavra e, antes que eu pudesse completá-la, eu mesmo me censurava. E ficava assim, por algumas horas, às vezes dias ou até semanas.

Então, me dei conta de que a aranha, da metáfora de Donnellan, tecia suas teias à minha volta e não me deixava ver os alvos – os elementos que me provocavam a escrever este trabalho. Assim, impulsionado pelas provocações de meu orientador Ernani Maletta e pelo ensinamento de Nasrudin, em vez de “falar muito”, passei a escrever muito. Escrevi, escrevi, escrevi, escrevi, escrevi! Se o ator tem o seu corpo, incluída a sua voz, como meio de reagir, eu tinha, no ato de dissertar, toda a sorte de palavras possíveis que existem na língua portuguesa. Para deixar fluir essas palavras, bastava que eu me conectasse aos meus alvos (a fala cênica, Stanislávski e Donnellan) e percebesse as suas demandas e provocações. Foi isso que me propus fazer.

A obra nunca está acabada. A cada vez que relemos um texto ou revemos uma peça, conseguimos perceber novos matizes. O ato da escrita exige que escrevamos no instante em que as ideias nos atravessam: caneta no papel, lápis e borracha, teclado a mãos e tela à vista. Semelhantemente, a atuação

cênica exige que atuemos no fulgor do presente: atenção ativa, corpo disponível no espaço e jogo de reações sensoriais.

Concluimos este estudo com outra anedota de Nasrudin, cujo título é *Verdade*, que nos faz refletir sobre a impossibilidade de uma única verdade não só na vida, mas também no teatro:

"O que é a verdade?", perguntou um discípulo a Nasrudin.
"Algo que nunca, em nenhum momento, eu falei – nem falarei."
(NASR AL-DIN, 1994, p. 35)

Seguramente, a verdade absoluta sobre a fala cênica não está nem em Stanislávski nem em Donnellan e, muito menos, nesta dissertação. A verdade não é um conceito absoluto, mas relativo. Só podemos afirmar que tal ou qual procedimento de Stanislávski ou de Donnellan são verdadeiramente eficazes, quando os aplicamos em contextos artísticos específicos que demandam tais procedimentos. A verdade só pode estar no *aqui e agora*, assim como o ator só pode atuar no presente. Releiamos, atentamente, a resposta de Nasrudin: "Algo que nunca, em nenhum momento, eu falei – nem falarei". Nasrudin diz que nunca *falou* – passado – e nem *falará* – futuro – a verdade, pois a verdade só pode considerada como tal no presente. A sua resposta é, afinal, uma verdade no momento em que diz. No entanto, logo após ser dita, já virou passado e, portanto, a sua resposta já não é necessariamente uma verdade!

Dogmas não são úteis ao ator. O ator não precisa acreditar piamente nas ideias de Stanislávski e Donnellan, mas também não precisa ignorá-las ou refutá-las antes de conhecê-las e experimentá-las na prática.

Nesse sentido, não podemos ter certeza, mas acreditamos convictamente que os princípios e procedimentos abordados neste trabalho (como os exercícios com textos imaginários, as visualizações e as formulações de (re)ações físicas com alvos e objetivos) podem ser de grande serventia a atores interessados em desvendar e desenvolver a fala cênica.

Enfim, esse tão valioso componente da atuação, a fala cênica, não depende dos arroubos da inspiração e, portanto, não deve ser relegado somente aos momentos finais da criação. A fala deve ser desenvolvida de forma ativa desde os primeiros momentos da criação. Utilizando-se de estratégias simples e eficientes, porém que exigem dedicação, o ator pode compor uma fala viva, reativa, provocativa, eficaz, objetivada, transformadora e repleta de nuances expressivas.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Barão Geraldo: Editora da Unicamp, 1995.

BILAC, Jô. **Alguém acaba de morrer lá fora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução de Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**: as ações físicas como eixo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da técnica à representação. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CAMARGO, Robson Corrêa de; FERNANDES, Adriana; MAUCH, Michel. **Um elo perdido: Stanislavski, música e musicalidade, teatro, gesto e palavras**. *Publicação Online no site Academia.edu*, [201-]. Disponível em: <http://www.academia.edu/193255/Um_Elo_Perdido_Stanslavski_Musica_e_Musicalidade._Teatro_Gesto_e_Palavras>

CAMARGO, Robson Corrêa de; FERNANDES, Adriana; MAUCH, Michel. “**A Palavra Dita que é Canção e a Frase Cantada que é Fala**” Maria Knébel e Stanislavsky sobre a Performance Oral. In: ENAP - Encontro Nacional de Antropologia e Performance, 2010, São Paulo. Disponível em: <http://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/adriana_fernandes.pdf>

CARVALHO, Luiz Otavio. **A Música e os Efeitos Sonoros na Cena Teatral**: Reflexões sobre uma Estética. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

_____. **O Objetivo como operador teórico e prático no trabalho e na formação do profissional de teatro**. In: VI Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais, 2013a, Blumenau. Disponível em: <<http://www.atuarproducoes.com.br/jornada2013/includes/artigos/Stanslavski%20e%20seus%20procedimentos/>>

_____. **Uma abordagem metodológica do objetivo stanislavskiano como organizador de partituras de ação física**. In: III Seminário Internacional De Pesquisa em Teatro, 2013b, Uberlândia. Em fase de publicação.

CHEEK BY JOWL. [Site da companhia de teatro de Declan Donnellan e Nick Ormerod]. Disponível em: <<http://www.cheekbyjowl.com>>

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COLLINS COBUILD Advanced Dictionary. [São Paulo]: Heinle Cengage Learning, 2009. CD-ROM.

CONCISE Oxford English Dictionary. 19. ed. Oxford: Oxford University Press, [20--]. CD-ROM.

CRAIG, Edward Gordon. **Da arte do teatro**. Tradução de Redondo Junior. Lisboa: Editora Arcádia, 1911.

CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2007.

DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. São Paulo: Tese (doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. **Intorno agli spazi dell'azione vocale**. In: MELLO, Leonardo. (Org) Teatro Laboratorio Toscana diretto da Federico Tiezzi, Pisa: Titivillus, 2013.

DE MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador: Comprender el teatro II**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DE SANTOS, José Luiz Alonso. **La Escritura Dramática**. Madrid: Editorial Castalia, 1999.

DONNELLAN, Declan. **The Actor and the Target**. Londres: TCG, 2006.

_____. **El Actor y La Diana**. Tradução de Ignacio García May. 2. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2007.

FLASZEN, Ludwik (coord.), POLASTRELLI, Carla (coord.) e MOLINARI, Renata (curadora). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Fenac, 1999.

FRANÇA, Júnia Lessa *et al.* **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 8. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz: Partitura da ação**. São Paulo: Plexus, 2002.

GONÇALVES, Cristiano Peixoto. **A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislávski, Grotowski e Brook**. Belo Horizonte: Dissertação (mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

GUINSBURG, J. **Stanislávski e o teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. CD-ROM, v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KNÉBEL, María Ósipovna. **La Palabra en la Creación Actoral**. Tradução de Bibisharifa Jakimzianova e Jorge Saura. 2. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2000.

_____. **El Último Stanislavsky**: análisis activo de la obra y el papel. Tradução de Jorge Saura. 5. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2010.

LAYTON, William. **¿Por qué? Trampolín del actor**. 9. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2011.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

MALETTA, Ernani de Castro. **A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal**. Revista Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 39 - 52, 2014a. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014039>>

_____. **A formação do ator para uma atuação polifônica**: princípios e práticas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014b. No prelo.

MARTINS, Laédio José. **Equívocos recorrentes nas traduções de Stanislávski**. In: IV Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais, 2011, Blumenau. Disponível em: <<http://www.academia.edu/1084283>>

MAURO, Helena Leite. **A conexão corpo-voz-som em processo de atuação, com base em Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski**. Belo Horizonte: Dissertação (mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

NASR AL-DIN, Khawajah. **Histórias de Narsrudin**. Tradução de Mônica Udler Cromberg e Henrique Cukierman. Rio de Janeiro: Dervish, 1994.

NECKEL, Inajá. **Atitude extrema e salto**: a prática laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói. Dissertação (mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

OLIVEIRA, Frederico Ramos. **Estudo da aplicação dos conceitos *Análise Ativa e Tempo-Ritmo* no treinamento do Grupo Fisções EBA/UFMG (2002-2010)**. Belo Horizonte: Dissertação (mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A Análise dos Espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSOA, Fernando. **Aforismos e afins.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PÚCHKIN, A. **Sobranie sotchinéni v 16 tomakh.** (*Obras completas em 16 volumes*). Tradução de Elena Vássina. Vol. 11. Moscou; Leningrado: AN URSS, 1949.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas.** Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998.

SADIE, S. **Dicionário Grove de Música.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SCHAFER, Murray. **Ouvindo Pensante.** Tradução de Marisa Trench de O. Fontana, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúscia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991;

SHAPIRO, Adolf. **Não nasci um seguidor de Stanislávski.** Gazeta Russa, Moscou, 2012^a. Entrevista concedida a Sergio Maduro. Disponível em: <http://br.rbth.com/articles/2012/09/19/nao_nasci_um_seguidor_de_stanislavski_15653.html>

_____. **Exclusivo: entrevista com o diretor russo Adolf Shapiro.** Tradução de Diego Moschkovich. Portal R7 - Atores & Bastidores, Santos, 2012b. Entrevista concedida a Miguel Arcanjo Prado. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/2012/09/11/exclusivo-entrevista-com-o-diretor-russo-adolf-shapiro-o-teatro-russo-e-o-melhor-do-mundo-pais-e-filhos-mundana-companhia/>>

_____. **6 perguntas dos atores da mundana companhia.** Revista Folhetim, Rio de Janeiro, n. 30, p. 103 - 108, 2013. Entrevista concedida à mundana companhia. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/index.php/portfolio/detail/folhetim-30>>

STANISLÁVSKI, Konstantin. **Ética y Disciplina:** método de las acciones físicas. México: Ed. Escenología, 1944.

_____. **Minha Vida na Arte.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira , 1989.

_____. **Sobranie sotchinéni v 9 tomakh** (*Obras completas em 9 volumes*). Tradução de Elena Vássina. Moscou: Iskusstvo, 1990. Vol. 3. O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2. O trabalho do ator sobre si mesmo no processo

criador de encarnação: materiais para o livro. Disponível em: <http://az.lib.ru/img/s/stanislavskij_k_s/text_0050/index.shtml>

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.** Tradução de Salomón Merecer. República Argentina: Editorial Quetzal, 1997.

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.** Tradução e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

_____. **An actor's work: a student's diary.** Tradução de Jean Benedetti e introdução de Declan Donnellan. Nova York: Routledge, 2008.

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.** Tradução e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

TAKEDA, Cristiane. **O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOPORKOV, Vasili. **Stanislavski in Rehearsal.** Tradução de Jean Benedetti. Nova York: Routledge, 2004.

VÁSSINA, Elena. **"Nenhum manual ou gramática da arte teatral":** alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski. Revista Folhetim, Rio de Janeiro, n. 30, p. 35 - 43, 2013. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/index.php/portfolio/detail/folhetim-30>>

ZALTRON, Michele. **Imaginação e Desconstrução em K. Stanislávski.** Rio de Janeiro: Dissertação (mestrado em Ciência da Arte) - Instituto de Arte de Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2011.

**ANEXO I – TRADUÇÃO DE ELENA VÁSSINA DO ESQUEMA DO
“SISTEMA” DE STANISLÁVSKI**

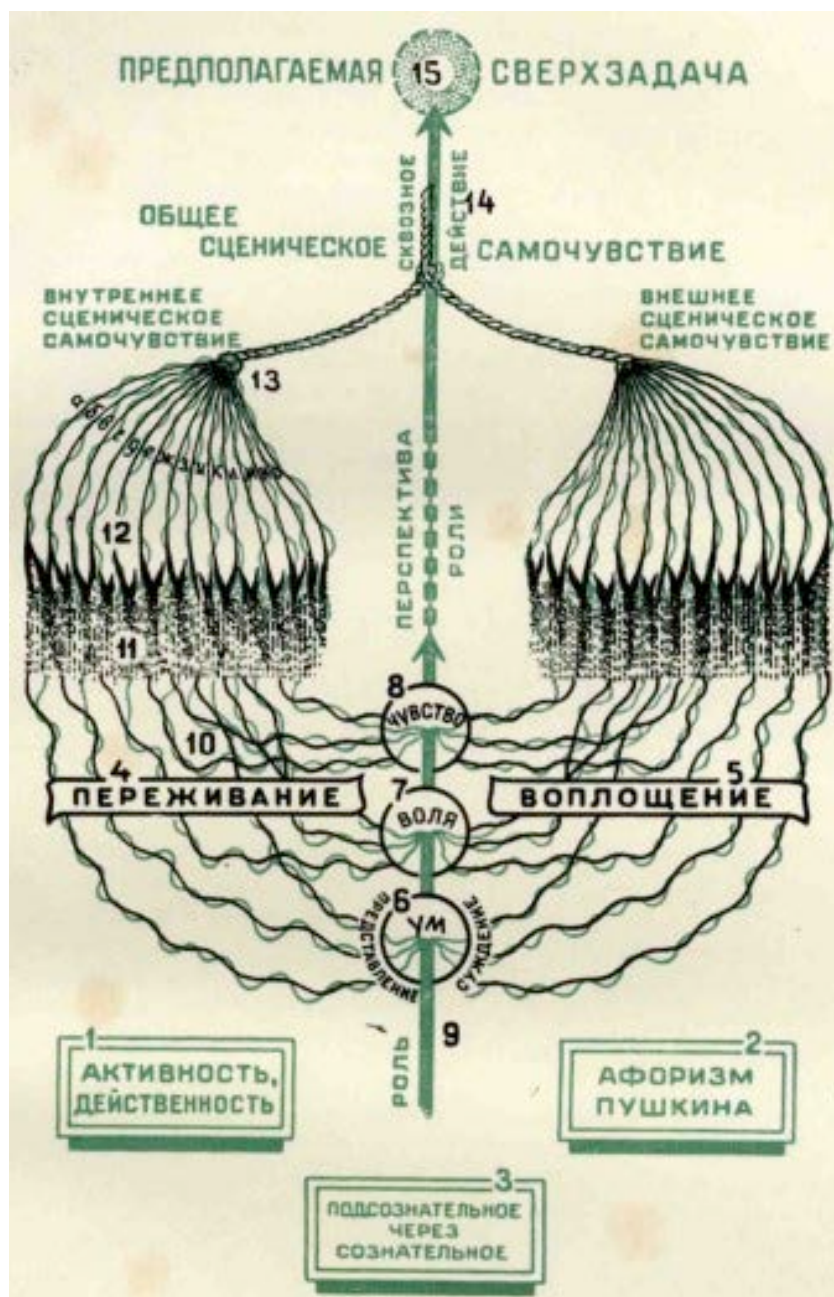


Figura 7 - Imagem original do esquema do “sistema” de Stanislávski
Fonte: STANISLÁVSKI, 1990¹⁷⁵

¹⁷⁵ Disponível em: <http://az.lib.ru/img/s/stanislavskij_k_s/text_0050/index.shtml>

Capítulo XIII. O estado geral cênico.¹⁷⁶

Este esquema é usado em uma das aulas do décimo terceiro capítulo do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação: materiais para o livro*. Segundo Stanislávski, Arcádi Nikoláievitch Tortsov mal terminou sua explicação, quando se abriu a cortina e apareceu uma lousa com o desenho que representava o esquema daquilo que acontecia na alma do artista no processo de criação.

Arcádi Nikoláievitch faz as seguintes explicações do desenho:

-- Em baixo (como se fossem 3 baleias em quais se apoia a terra) estão três ideias, três principais e solidas *bases da nossa arte* (daqui para frente, todas as marcações em itálico pertencem a Stanislávski - EV). Sempre devem se apoiar nelas.

No 1. Primeira delas diz: *A arte do ator dramático é a arte da ação interior e exterior.*

No 2. A segunda base é a formula de A. S. Púchkin: “*A verdade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias propostas...*”¹⁷⁷

No 3. A terceira base: *A criação subconsciente da própria natureza através da psicotécnica consciente do ator.*

¹⁷⁶ Stanislávski K.S. *Sobranie sotchinéni v 9 tomakh.* (Obras completas em 9 volumes.) Moscou: Iskusstvo, 1990. Vol. 3. O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2. O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador de encarnação: materiais para o livro. Páginas 308 – 311

¹⁷⁷ A. Púchkin. *Sobranie sotchinéni v 16 tomakh.* (Obras completas em 16 volumes.) Vol. 11. Moscou; Leningrado: AN URSS, 1949, p. 178

Em cima dessas três bases principais da nossa arte estão construídas duas grandes plataformas:

No 4. *Processo da vivência* que nós estudamos em traços gerais e

No 5. *Processo da encarnação*.

Em cima dessas plataformas estão sentados três virtuosos organistas em frente de dois grandes órgãos.

No 6, 7, 8. *Três motores da vida psíquica: inteligência, vontade e sentimento* (segundo a definição científica anterior), ou *representação, apreciação e vontade-sentimento* (segundo a última definição científica).

No 9. Uma peça nova e o papel penetram os motores da vida psíquica. Jogam neles as sementes e estimulam um impulso criador.

No 10. As linhas de aspirações dos motores de vida psíquica que transportam consigo as sementes da peça e do papel depositados nelas. No início, essas aspirações estão recortadas, fragmentadas, desordenadas e caóticas, mas, à medida que se esclarece o objetivo principal de criação, elas se tornam contínuas, diretas e harmônicas.

No 11. A esfera interior de nossa alma, nosso aparelho criador com todas as suas qualidades, aptidões, dons, talentos inatos, habilidades artísticas, procedimentos psicotécnicos que antes chamamos de “elementos”. São necessários para realização do processo da vivência. Observam que a cada elemento corresponde sua cor específica do desenho, a saber:

a) Imaginação e suas invenções (‘se’, circunstâncias propostas do papel) corresponde ... cor¹⁷⁸

¹⁷⁸ Na margem do manuscrito há uma nota de Stanislávski: “No lugar do pontilhado serão inseridos nomes de cores”. Stanislávski pensou colocar no final do terceiro volume o desenho do esquema do sistema para ilustrar melhor a soma de tudo que era aprendido durante o curso “trabalho do ator sobre si mesmo”. O presente desenho foi feito segundo as

- b) Trechos e tarefas ... cor.
- c) Atenção e objetos ... cor.
- d) Ação ... cor.
- e) Sensação da verdade... cor.
- f) Tempo-ritmo interno... cor.
- g) Memórias emotivas... cor.
- h) Comunicação... cor.
- i) Adaptação... cor.
- j) Lógica e coerência... cor.
- k) Caracterização interna... cor.
- l) Encanto cênico interior... cor.
- m) Ética e disciplina... cor.
- n) Domínio de si mesmo e acabamento... cor.

Todos eles vivem naquela esfera da alma onde irrompem os motores da vida psíquica do artista (inteligência, vontade e sentimento) junto com as partículas de alma do papel que se fundem neles.

Podem ver no desenho como as linhas da aspiração penetram de ponta a ponta essa esfera e como eles se tintam, gradualmente, com os tons de cores dos “elementos” do artista.

№ 12. São as mesmas, mas já transformadas linhas da aspiração dos motores da vida psíquica do artista-personagem. Comparem-nas antes (No 10) e depois da passagem pela esfera da alma (No 11) e verão a diferença. Agora, elas se viram irreconhecíveis depois de ter adotado gradualmente não somente os “elementos” da peça, mas, também, os tons e cores dos “elementos” do próprio artista e as linhas da aspiração da inteligência, da vontade e do sentimento (No 12).

№ 13. É aquele nó no qual se amarram todas as linhas da aspiração dos motores da vida psíquica; é aquele estado de alma que chamamos de “estado interior cênico”.

indicações de Stanislávski e à base de seus rascunhos.

№ 14. São as linhas da aspiração dos motores da vida psíquica que estão entrelaçados uma com a outra como se fosse um torniquete e que se dirigem à Supertarefa. Agora, depois de sua transformação e aproximação com o papel, chamamo-la de “linha da ação transversal”.¹⁷⁹

№ 15. Por enquanto, é uma Supertarefa ainda ilusória, não definida até o final.

— O que representa o pontilhado no lado direito do desenho? — perguntaram os discípulos.

— O pontilhado representa o segundo processo: da *encarnação exterior*.

2

Agora quando todos os três músicos sentaram-se e puseram-se a tocar, os dois órgãos – o esquerdo e o direito – começaram a ressoar.¹⁸⁰ Os

¹⁷⁹ Em uma das variantes deste texto (№ 473) Tortsov diz: “Absorvam dentro de si a mais profunda e solidamente a ação transversal do papel, da peça ou do *étude* e cosam com ela, como se a ação transversal fosse uma agulha com fio, todos os “elementos trabalhados” de sua alma humana: os trechos preparados, as tarefas da partitura interior do papel e os dirijam à Supertarefa da obra apresentada. Entrelacem tudo o que foi cosido no único torniquete. Em suma, façam aquilo que é indicado no desenho”.

Entre os materiais que não entraram no segundo volume há ainda o outro fragmento com uma nota de Stanislávski: “Sobre a ação transversal” (№ 250):

“Que temos feito até agora? Eu lhes responderei com um exemplo ilustrativo:

Para preparar um caldo bom e suculento, é preciso pegar carne, cheiro verde, cenoura, água, colocar a panela no fogão e cozinhar bem para que tudo dê suco e para que tenha depois um caldo suculento.

Mas não se pode preparar carne, cheiro verde, coloca-los no fogão e não acender fogo. Nesse caso terá que comer todos os produtos crus em separado: o carne, o cheiro verde e também beber água. A Supertarefa e a ação transversal são o fogo que frita ou cozinha o prato e prepara o caldo suculento”. [Paginas 500 -501]

¹⁸⁰ Há alguns rascunhos do esquema onde Stanislávski desenhou elementos do sistema em forma de colunas verticais parecidas com os tubos de órgão. Três músicos sentados a dois órgãos que representam os estados gerais interior e exterior, personificam a inteligência, a vontade e o sentimento do ator. [p.301]

ressonadores que unem em si as vozes dos elementos separados agem perfeitamente.

Arcádi Nikoláievitch indicou no desenho as bandeirinhas com as inscrições: “O estado cênico interno” e “O estado cênico externo”.

— Falta unir dois ressonadores juntos. Neste caso, forma aquela condição que chamamos em nosso idioma de *estado cênico geral*.

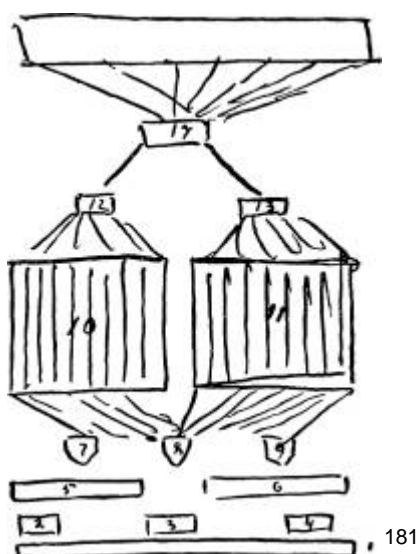
Como se vê no desenho, ele junta em si tanto o *estado interior como o estado exterior*.

Qualquer sentimento, humor, vivência criados por dentro, reproduzem-se por fora *reflexamente*.

Nessa condição é fácil para o artista reagir a todas as tarefas que lhe são colocadas pela peça, pelo poeta e diretor e, finalmente, por ele mesmo. Todos os elementos psíquicos e físicos de seu estado geral estão em alerta e respondem ao apelo prontamente. Pode-se tocá-las como se fossem teclas ou cordas. Se uma corda se afrouxar, basta só apertar a cravelha e, de novo, tudo ficará afinado.

Quanto mais natural, claro e certo for o reflexo do interno ao externo, tanto melhor, mais amplo e mais abrangente sentirá o espectador aquela vida do espírito humano do papel que se cria no palco, em prol da qual foi escrita a peça e existe o teatro.

No capítulo XIV intitulado “As bases do sistema” está publicado o desenho do próprio Stanislávski:



1 — a tira em baixo — «o trabalho sobre si», 2, 3 e 4 — três bases do sistema: «atividade e ação», o aforismo de Púchkin e “do consciente ao inconsciente”, 5 — vivência, 6 — encarnação, 7, 8 e 9 — inteligência, vontade e sentimento, 10 — elementos da vivência, 11 — elementos da encarnação, 12, 13 e 14 — o estado interior, exterior e o estado geral cênico¹⁸²

¹⁸¹ Ibid, p. 352

¹⁸² p. 501