

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Camila Rodrigues Vaz Chaves

O TRABALHO DE UM ATOR DESBLOQUEADO NA CONSTRUÇÃO DO PAPEL:
estratégias de Stanislávski e Donnellan

Belo Horizonte

2018

Camila Rodrigues Vaz Chaves

O TRABALHO DE UM ATOR DESBLOQUEADO NA CONSTRUÇÃO DO PAPEL:
estratégias de Stanislávski e Donnellan

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

Linha de pesquisa: Artes da Cena.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Vaz, Camila, 1991-

O trabalho de um ator desbloqueado na construção do papel [manuscrito] : estratégias de Stanislávski e Donnellan / Camila Rodrigues Vaz Chaves. – 2018.

137 p. : il.

Orientador: Mônica Medeiros Ribeiro.

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

1. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938 – Teses. 2. Donnellan, Declan, 1953- – Teses. 3. Representação teatral – Teses. 4. Teatro – Teses. I. Ribeiro, Mônica, 1970- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **CAMILA RODRIGUES VAZ CHAVES** Número de Registro **2016670198**.

Titulo: **“O TRABALHO DE UM ATOR DESBLOQUEADO NA CONSTRUÇÃO DO PAPEL: ESTRATÉGIAS DE STANISLÁVSKI E DONNELLAN”**



Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro – Orientadora – EBA/UFMG



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



Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 06 de março de 2018.

À minha mãe, pelo carinho e confiança;

À Beto Oliveira, pelo prazer do amor e de uma
vida compartilhada;

À minha irmã pela alegria e infância;

À minha família, pela união e força contagiantes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Mônica Medeiros Ribeiro pelas orientações, pelos ensinamentos e principalmente por me transmitir seu gosto pela pesquisa e seus caminhos.

Ao Prof. Dr. Luiz Otavio Carvalho por compor a banca de qualificação e defesa dessa dissertação e também por ter sido um professor fundamental para a realização deste trabalho, me ajudando com as dúvidas, me apontando caminhos e provocações. Agradeço principalmente por me ensinar e acompanhar meu desenvolvimento enquanto pesquisadora desde o início de minha graduação, quando nos conhecemos.

Ao Prof. Dr. Ernani Maletta por compor a banca de qualificação e defesa, e também pela leveza e escuta em momentos de bloqueio de escrita, ao longo dos dois anos do mestrado.

À Prof.^a Dr.^a Mariana de Lima e Muniz por compor a banca de qualificação e ajudar a guiar os rumos deste trabalho.

Aos amigos e companheiros de pesquisa do *Estúdio Fisções*, grupo que serviu como principal provocação para esta dissertação: Camila Flávio, Cora Rufino, Décio Nogueira, Nicoli Fabrini, Vinícius Albricker e Samuel Macedo. Agradeço principalmente pela disponibilidade em enviar seus registros da prática, pela parceria em cena e pelo incentivo na pesquisa.

Aos novos integrantes do *Estúdio Fisções*: Anair Patrícia, Byanca Evelyn, Daniela Lima, Eduardo lunes, Fernanda Xavier, Flávia Arvelos, Ítalo Araújo, Letícia Cangussu Coui, Lorena Jamarino, Lucas Alves, Osmar Fraga e Paulo Oliveira pelas trocas, experiências e aprendizados.

À Vinicius Albricker, que além de parceiro no *Fisções* foi colega de pós-graduação e se disponibilizou a me escutar e ajudar, trocando práticas de ensino e caminhos de pesquisa.

Aos atores do espetáculo *Lady Macbeth*, discutido no terceiro capítulo desta dissertação: Douglas Costa, Izabela Oliveira e Valquíria Corrêa. Agradeço pela entrega e dedicação na montagem de meu primeiro espetáculo enquanto diretora, pela disposição em contar os detalhes na entrevista e por me permitirem compartilhar essa experiência neste texto.

Aos colegas da pós-graduação: Bruna Chiaradia, Bruno David, Gabriel Coupe, Gustavo Falabella e Márcia Fabiano Neves pelas trocas sobre os conflitos e caminhos que vivenciamos.

À Thais Torres Guimarães por ter sido tão atenciosa nas correções de português e normas.

À Escola de Belas Artes por ofertar tantos cursos, seminários e encontros importantes para a elaboração desta dissertação.

À Declan Donnellan por compartilhar seus pensamentos e permitir a reflexão contida nesta dissertação.

Aos alunos do *Casa Cult* e atores do *Grupo Teatro Nervoso*: André Rissi, Camila Mendonça, Diane Dias, Douglas Teixeira, Fefa Gulart, Júnia Reis, Marcela Fernanda, Marisa Satler, Mônica Mesquita, Natália Fonseca, Nic Viana e Nilmara Castro, pela confiança, incentivo e por se envolverem nas práticas que propus conforme as pesquisas que desenvolvi ao longo do mestrado. Agradeço também à Isabella Ribeiro e Michel Ferrabiamo por viabilizarem esse encontro e a fundação do grupo de forma leve e divertida.

Aos alunos do *Casa Laboratório Timóteo/ Dama Espaço Cultural*: André Barbosa, Dani Félix, Fefa Gulart, Fernanda Rocha, Karla Cristina, Marcelo Leal e Ramon Gomes por confiarem nas propostas desenvolvidas nas aulas e pela curiosidade. Agradeço também à Dani Alves e Mari Antonaci pela liberdade oferecida no uso do espaço.

Aos alunos e amigos da *Associação dos Aposentados e Pensionistas de Timóteo*, da *ONG Pirilampo*, do *Memória Viva* e do *Espaço de Artes Terpsícore* pelo incentivo, confiança e por compreender as ausências pelo mestrado.

À toda minha família pela compreensão das ausências e pelo incentivo. Principalmente à minha mãe, que sempre está presente, propondo caminhos e confiando em minha capacidade.

À Beto Oliveira, pelo amor, cumplicidade, carinho, admiração e compreensão, tanto durante os preparativos para a festa de casamento, que se deu no mesmo período que o mestrado, quanto no nosso dia-a-dia em casa. Também por contribuir com a leitura da dissertação e boas influências para o desenvolvimento da minha pesquisa.

A todos os ex-alunos e colegas de cena que contribuíram para o desenvolvimento de minhas investigações cênicas e do amor pelo teatro.

*O intento veloz só se concretiza quando
acompanha-o uma ação. A partir deste momento,
os primeiros impulsos do meu coração serão
também os primeiros impulsos de meu braço.*

Macbeth (Shakespeare).

RESUMO

Konstantín Stanislávski é uma referência no Brasil sobre o processo de construção do papel no trabalho do ator desde os anos 50. A presente dissertação tem como tema a construção do papel. Devido à influência de Stanislávski, trabalhamos a temática a partir de suas perspectivas teórico-práticas, mas também abordamos as perspectivas do diretor britânico atual Declan Donnellan, que vem desenvolvendo uma metodologia para o desbloqueio do ator. A investigação partiu da seguinte questão: Quais estratégias podem contribuir para o processo de construção do papel para um ator bloqueado? Para identificar e propor estratégias, baseadas em Stanislávski e Declan Donnellan, que contribuam com o processo de construção do papel para um ator bloqueado, foram realizados revisão da literatura, estudo de registros e entrevista. A revisão da literatura se deu por meio de uma revisão bibliográfica sobre Konstantín Stanislávski e sobre Declan Donnellan. O estudo de registros contou com a análise de cadernos pessoais da direção referentes ao processo criativo do espetáculo *Lady Macbeth*, desenvolvido pela prática de princípios e estratégias de Stanislávski e Donnellan. A entrevista foi realizada com atores do processo criativo supracitado. A partir dos dados obtidos, analisamos os pontos de encontro e as divergências entre as propostas de Stanislávski e Donnellan e apresentamos como resultado a utilização dos princípios dos dois diretores como estratégias complementares para um processo prático de construção do papel, que possam ampliar as possibilidades criativas do ator e oferecer recursos para o seu desbloqueio.

Palavras-chave: Atuação Cênica. Criação do Papel. Konstantín Stanislávski. Bloqueio de ator. Declan Donnellan.

ABSTRACT

Konstantin Stanislavski has been a reference in Brazil on the process of creating a role in the actor's work since 1950's. The theme of this given thesis is the role's creation. Due to Stanislavski's influence, the topic was approached based on his theoretical-practical perspectives, nevertheless, the perspectives of the current British director, Declan Donnellan, who has been developing a methodology for actors' unblocking, were also addressed. The investigation arose from the question: Which are the strategies that can assist the process of creating a role for a blocked actor? In order to identify and propose strategies, based on Stanislavski and Declan Donnellan, to assist a blocked actor in the process of creating a role, literary review, registers' study and an interview were performed. The literary review comprised a bibliographic review about Konstantin Stanislavski and Declan Donnellan. The registers' study was realized with the analysis of director's personal notebooks on the creative process of the play *Lady Macbeth*, developed with the practice of Stanislavski's and Donnellan's principles and strategies. The interview was done with the actors of the creative process cited. Based on the data obtained, the common ideas and diverging ones among Stanislavski's and Donnellan's proposals were analyzed. We present, as the result, the use of the principles of the two directors as complementary strategies for a practical process of role's creation, which allow the amplification of the actor's creative possibilities and offer resources for the actor's unblocking.

Keywords: Acting. Role Creation. Konstantin Stanislavski. Actor's Blocking. Declan Donnellan.

ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
ONG	Organização Não Governamental
PPG	Programa de Pós-Graduação
TAM	Teatro de Arte de Moscou
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UNB	Universidade de Brasília
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Estratégias Complementares entre Stanislávski e Donnellan91

Figura 2 – Estratégias complementares entre Stanislávski e Donnellan diante dos bloqueios dos atores de Lady Macbeth.....111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: STANISLÁVSKI E A CONSTRUÇÃO DO PAPEL	21
1.1 Considerações sobre o “sistema” stanislavskiano	24
1.2 Considerações sobre o eixo vertical central do “sistema”: o papel	30
1.3 Considerações sobre os elementos do “sistema” em sua relação com a vivência e a construção do papel	33
1.4 Considerações sobre o treinamento físico e vocal do ator	46
CAPÍTULO 2: DONNELLAN E O DESBLOQUEIO DO ATOR.....	50
2.1 Fatores causadores de bloqueio do ator no processo de atuação cênica	52
2.1.1 O Medo e o controle	53
2.1.2 A primazia do ego.....	56
2.2 O ator e o alvo: regras e escolhas incômodas.....	59
2.2.1 As seis regras do alvo	60
2.2.2 As sete escolhas incômodas	64
2.3 O desbloqueio do ator no processo de construção do papel.....	69
2.3.1 Eu não sei quem sou	70
2.3.2 As apostas.....	73
2.3.3 Identidade, persona e máscara	76

CAPÍTULO 3: STANISLÁVSKI E DONNELLAN: O DESBLOQUEIO DO ATOR NA CONSTRUÇÃO DO PAPEL	82
3.1 Stanislávski e Donnellan: estratégias complementares	82
3.2 A prática das estratégias de Stanislávski e Donnellan em um processo criativo	92
3.2.1 O bloqueio relativo à dramaturgia e às reações cênicas da atriz	93
3.2.2 O bloqueio dos atores diante das demandas da direção.....	99
3.2.3 O bloqueio da atriz em relação ao personagem imaginário.....	103
3.2.4 O bloqueio dos atores coadjuvantes.....	106
3.2.5 A caracterização do papel	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS.....	117
APÊNDICE A	126
APÊNDICE B	127

INTRODUÇÃO

Na atualidade podemos observar caminhos diversos para a construção do papel em uma montagem cênica. Nesse percurso criativo, porém, os atores podem se deparar com dificuldades e impasses. Assim, apresentamos nesta dissertação uma reflexão sobre essa fase do trabalho a fim de apontarmos estratégias para o desbloqueio e o desenvolvimento do ator no processo de criação do papel.

Desde minhas primeiras experiências no teatro, em 2002, a construção do papel despertou em mim uma curiosidade ímpar em relação ao trabalho do ator. Dessa forma, dentre os espetáculos que desenvolvi, a construção do papel sempre se mostrou como uma das fases fundamentais em um processo criativo, pois envolve toda a criação do ator: seu corpo, sua voz, suas ações e figurino.

Ao longo da minha graduação em Teatro (bacharelado em interpretação teatral) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), aprofundi minhas pesquisas no campo da atuação cênica por meio de monitorias em disciplinas da área e busquei caminhos para trabalhar a criação do papel. Em 2011, uma experiência na graduação marcou minha formação e pesquisa. O Professor Doutor do curso de Teatro, Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza, fundou o *Estúdio Fisções*, um grupo de pesquisa em atuação cênica do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, registrado no Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema. O nome *Fisções* é um neologismo criado pelo professor Luiz Otavio a partir da articulação das palavras do termo *ações físicas*, sugerido por Stanislávski. Vinícius Albricker, um dos integrantes do grupo de pesquisa, ainda observa outras duas referências que o nome *Fisções* pode carregar: “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.” (ALBRICKER, 2014, p. 17, grifo do autor).

O *Estúdio Fisções* tem como objetivo formar artistas cênicos tendo como base o trabalho de Stanislávski sobre atuação por meio da ação física. Para alcançar seu objetivo, Luiz Otavio propôs que o desenvolvimento da prática do *Estúdio Fisções* se

desse a partir das pesquisas de Stanislávski, mas tendo como recurso facilitador, para a compreensão e manipulação dos princípios que regem a ação física, a noção de *alvo* proposta por Declan Donnellan. Ao longo desta dissertação, apresentaremos as estratégias propostas por esses dois diretores, que foram propulsores para a investigação explorada no grupo de pesquisa.

Integrei o *Estúdio Fisções* por cinco anos e, portanto, o grupo de pesquisa teve um papel de relevância em minha formação como atriz. Além do campo da atuação cênica, o *Estúdio Fisções* me permitiu vivenciar minhas primeiras experiências como professora, orientando exercícios e dirigindo cenas de novos integrantes do grupo. Como consequência da vivência no *Fisções*, trabalhei, paralelo a ele, na composição de alguns espetáculos, tanto como atriz quanto diretora.

A partir dessas experiências, comecei a observar que um processo criativo não pode limitar o papel, uma vez que isso pode levar o ator a ter bloqueios ao restringir os conflitos que podem ser explorados na cena. Também observei a criação cênica fundamentada no sentimento ou na inspiração como um bloqueio ao ator. Vale ressaltarmos o que Donnellan (2018) considera como bloqueio: situação de impasse na qual o ator não consegue sair e, por mais que apresente tentativas, só consegue piorar a situação. Na experiência de um processo criativo, o ator deve evitar momentos de bloqueio, já que representa impasse à criação, obstrução do fluxo de vida em uma atuação cênica.

O entendimento de bloqueio de Donnellan e as observações que realizei em processos criativos despertaram meu interesse por um aprofundamento na maneira como o diretor inglês conduz propostas para o desbloqueio do ator na fase de criação do papel. Me interessou, também, estudar como Stanislávski define o papel do ator e como propõe o seu processo criativo.

Diante das experiências no *Estúdio Fisções*, das provocações encontradas nas propostas de Stanislávski e Donnellan e também dos bloqueios encontrados nos espetáculos em que trabalhei, cheguei à seguinte questão de pesquisa: Quais estratégias podem contribuir no processo de construção do papel para um ator bloqueado? Para discutirmos a questão proposta ao longo deste texto, primeiramente

precisamos definir a noção de papel, já que a proposta da pesquisa é acerca da construção do papel no trabalho do ator.

Na etimologia, papel se deriva de *pápyros*, no grego, de *papyrus*, do latim, e está associado à folha vegetal¹, ao material para a escrita. O conceito, porém, foi alcançando outros significados na língua portuguesa para além de seu sentido original. Seu conceito nas ciências sociais, por exemplo, está associado a uma noção de comportamento, conduta e desempenho. Rubini (1995), ao explorar o conceito de papel para o psicodrama, chega à seguinte definição:

Considerando-se diversos enfoques das Ciências Sociais e de autores que trataram do tema em questão, verifica-se que o papel social pode ser identificado não apenas com as *normas*, mas igualmente com o *status*, em seu *aspecto dinâmico*, definindo-se como um *padrão* determinado de comportamento que reflete e caracteriza uma *posição* especial do indivíduo dentro do grupo social a que pertence. A organização articulada de papéis confere unidade ao grupo, faculta ao indivíduo atingir seus objetivos como pessoa e como integrante de uma coletividade. O processo de assunção ou incorporação de um papel é extremamente complexo. Caracteriza a socialização do indivíduo através do esforço de ajustamento da personalidade ao duplo estímulo de expectativas de ações, induzidas por outrem ou reelaboradas por ele próprio. (RUBINI, 1995, p. 47, grifo do autor).

Nessa perspectiva de Rubini, podemos observar que o termo *papel*, nas ciências sociais, está associado à forma como o comportamento humano se revela na sociedade em que está inserido. Na psicologia social, Castanheira (2011) nos apresenta a ideia de Deutsh e Krauss de que o *papel* comporta três conceitos: o papel prescrito, o papel subjetivo e o papel desempenhado. O papel prescrito está associado às expectativas do mundo social; o papel subjetivo às expectativas do próprio sujeito; o papel desempenhado aos comportamentos manifestados pelo sujeito.

A partir das perspectivas da psicologia social, observamos que o *papel* do ator pode se relacionar a todas elas. Podemos associar o papel prescrito às expectativas do diretor, da equipe ou até mesmo da plateia se já conhecer a dramaturgia² a ser

¹ Dicionário Etimológico. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/papel/>. Acesso em: 06 ago. de 2017.

² Podemos destacar que nem todo espetáculo se inicia a partir de uma dramaturgia prévia. Na atualidade, em muitas montagens a dramaturgia é construída durante o processo de criação do espetáculo.

encenada. O papel subjetivo pode ser relacionado às expectativas do próprio ator. Já o papel desempenhado é apresentado por meio das ações do ator que serão apresentadas à plateia. Dessa forma, o *papel* do ator pode se apresentar como uma imbricação das três perspectivas de *papel* da psicologia social.

Segundo o dicionário de teatro brasileiro, até por volta de 1940/1950, nas companhias dramáticas profissionais do chamado “velho teatro”³, o termo *papel* estava relacionado à “parte” que cabia ao ator. O ator não recebia a dramaturgia completa para um espetáculo, apenas suas falas precedidas das últimas palavras de seus parceiros de cena. Sendo assim, o *papel* era associado à parte da peça que competia a um determinado ator. Depois dos anos 1940/1950, a noção de *personagem* foi se aprimorando e então o termo *papel* passou a representar a noção de *personagem desempenhado* pelo ator ao longo de todo um espetáculo. Assim, tanto a dramaturgia completa quanto as relações com os outros atores influenciam diretamente o desempenho do *papel*, como podemos observar nessa reflexão de Pavis sobre a criação desse:

Sua construção pelos atores é efetuada em função do conjunto das personagens, no âmbito de certas leis próprias de determinado universo dramático. A construção do papel nunca está pronta; é, ao mesmo tempo, resultado da leitura do texto e produtora dessa leitura. (PAVIS, 2008, p. 275).

Baseado nas definições encontradas, utilizamos neste texto o termo *papel* como: comportamento do ator que será apresentado na cena. O *papel* do ator será estabelecido pelas reações que executa em cena. Sendo assim, *papel*, nessa dissertação, parece coincidir com a terceira classificação proposta pela psicologia social, o papel desempenhado.

Partindo então da noção de *papel* como desempenho, comportamento e função do ator por meio de suas reações, a pesquisa que originou esta dissertação teve como

³ “Conforme os coordenadores do *Dicionário do Teatro Brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA (Org.), 2009, p.99-102 e 256-257), o “velho teatro” corresponde ao teatro brasileiro desde a primeira companhia teatral nacional de João Caetano, de 1833, até as companhias dos anos 1940. No entanto, estão fora da classificação de “companhias dramáticas profissionais do velho teatro” os grupos amadores dos anos 1940 e 1950, como *Os comediantes* do Rio de Janeiro, o *Grupo Universitário de Teatro* de São Paulo e a companhia profissional *Teatro Brasileiro de Comédia* – TBC.

objetivo identificar e propor estratégias que contribuem com o processo de construção do *papel* para um ator em situação de bloqueio. Portanto, abordaremos estratégias de Stanislávski e Donnellan que, ao se complementarem, podem contribuir para evitar o bloqueio do ator, bem como desbloqueá-lo, no processo de construção do *papel*.

O caminho percorrido para alcançar os objetivos da pesquisa está explanado adiante. Para compreendermos a noção de *papel*, as propostas e estratégias de Konstantín Stanislávski, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o autor, com enfoque na tradução mais recente de seu livro, *Trabalho do ator*, de 2017. Também recorreremos a traduções do espanhol desse livro e de outros livros do autor. Ainda realizamos leitura de atores e alunos de Stanislávski, como Knebel (2016) e Toporkov (2016), e trechos mais recentes sobre a obra e o “sistema” do diretor russo, como podemos conferir em Vássina (2016). Além do estudo desse material recentemente publicado na língua portuguesa, que foi a base para a pesquisa realizada, recorreremos também às dissertações, teses e outros livros referentes à obra e ao “sistema” de Konstantín Stanislávski.

Apesar da importância de Declan Donnellan no âmbito internacional, as pesquisas sobre o diretor ainda são pouco difundidas no Brasil. Esse fato ficou evidente após a realização de uma pesquisa exploratória sobre o diretor no âmbito dos cinco programas de pós-graduação federais em Artes mais antigos do Brasil segundo a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior⁴). São eles: Programa de Pós-Graduação (PPG) Artes Cênicas da UNIRIO (1991), PPG Artes da UNB (1994), PPG Artes Cênicas da UFBA (1994), PPG Artes da UFMG (1995) e PPG Artes Cênicas da UFRN (2006). Com o intuito de saber o que se tem pesquisado sobre Declan Donnellan no século XXI, nas artes no Brasil, busquei trabalhos publicados entre os anos 2000 e 2015 que tivessem o termo “Declan Donnellan” no título, palavras-chave ou resumo.

Como resultado foi encontrada apenas uma dissertação: *A fala cênica sobre o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantín Stanislávski e Declan Donnellan*, de Vinícius Assunção Albricker, publicada em 2014. Busquei ainda

⁴ Disponível em: <http://www.capes.gov.br/> Acesso em: 13 maio 2016.

monografias nas universidades pesquisadas e encontrei apenas duas que abordavam a prática teatral a partir das propostas do referido diretor: *Alvo como ferramenta pedagógica no processo de construção dramática na educação de jovens e adultos*, de Samuel Macedo e Silva; *A pesquisa da metodologia do “alvo” na universidade e suas aplicações na escola básica de ensino de teatro*, de Décio Cristiano Miranda de Souza Nogueira. Dessa forma, observei que os trabalhos encontrados sobre Declan Donnellan são da UFMG, de alunos-pesquisadores do grupo de pesquisa *Estúdio Fisções*. Assim, os textos produzidos pelos pesquisadores do *Estúdio Fisções* serviram de base para a compreensão das estratégias e procedimentos propostos pelo diretor inglês para o desbloqueio do ator em um processo criativo.

Para analisar estratégias complementares de Stanislávski e Declan Donnellan desenvolvidas em um processo de criação cênica, foi realizado um estudo de processo que contou com a análise dos registros dos cadernos pessoais da direção do espetáculo *Lady Macbeth*, desenvolvido pela prática de estratégias e procedimentos de Stanislávski e Donnellan. Além desse estudo, foi realizada, no dia 26 de dezembro de 2017, uma entrevista coletiva *online* com os atores do espetáculo para relembrar e registrar momentos de bloqueio vivenciados no processo e os caminhos percorridos para o desbloqueio dos atores.

Sendo assim, a presente dissertação segue o seguinte percurso: no primeiro capítulo apresentamos a noção de papel proposta por Konstantín Stanislávski, além de estratégias sugeridas pelo diretor russo para o processo de construção do papel. No segundo capítulo, abordamos a noção de bloqueio de Declan Donnellan, a estratégia sugerida pelo diretor inglês para o desbloqueio do ator na construção do papel e seus procedimentos. No terceiro capítulo, apresentamos uma proposta de utilização das estratégias de Stanislávski e Donnellan – apresentadas nos dois primeiros capítulos – como complementares para o desbloqueio do ator na construção do papel. Para isso, abordamos o processo de montagem do espetáculo *Lady Macbeth*, que teve uma condução baseada nas propostas de Stanislávski e Donnellan. A partir da complementaridade entre os dois diretores, tecemos as considerações finais retomando os principais pontos discutidos e apresentando possíveis desdobramentos futuros da pesquisa.

Desejamos que a leitura desta dissertação instigue o leitor à prática cênica a partir dos caminhos e elucidações relativos ao processo de criação do papel apresentados.

CAPÍTULO 1: STANISLÁVSKI E A CONSTRUÇÃO DO PAPEL

Konstantín Serguéievitch Alekséiev ⁵ (1863 – 1938), mais conhecido por seu nome artístico Konstantín Stanislávski, foi um diretor, ator, escritor e pedagogo teatral russo de grande influência no teatro ocidental. Stanislávski revolucionou a atuação no teatro a partir de seus princípios e procedimentos, como nos esclarece Guinsburg (2001):

Ele é um desses gigantes que marcaram a história da arte, um homem de gênio que realizou no palco uma revolução que poderíamos chamar copernicana. O seu trabalho transferiu, do artifício convencional e da cópia mecânica para a vivência natural e criação orgânica, o centro nevrálgico da arte cênica. (GUINSBURG, 2001, p. 3).

Podemos observar, no trecho de Guinsburg, a importância de Stanislávski para o campo da atuação cênica: o diretor russo possibilitou ao ator um trabalho efetivo de criação e vivência, em contraste com a atuação baseada na cópia das propostas dos diretores, como costumava ser em sua época. Stanislávski (2017) lutou contra o que chamava de “arte da representação”, que denotava uma atuação fria e mecânica. Em seu livro *Minha vida na arte*, Stanislávski (1989) também intitula essa atuação automatizada de “estado do ator”. Nesse tipo de “estado do ator” ou “arte da representação”, o ator conseguiria uma atuação viva em alguns momentos, mas de maneira geral, repetia mecanicamente o que havia treinado para o seu papel. O diretor russo lutava contra esse tipo de atuação:

Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, contra o falso *pathos*, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, a decoração e o *estrelismo* que prejudicava o conjunto, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável dos teatros. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 265, grifo do autor).

⁵ O nome de Stanislávski, como grafamos acima, foi retirado do livro *O trabalho do ator: diário de um aluno*, de Stanislávski. No entanto, podemos encontrar outras grafias, como, por exemplo, em Toporkov (2016): Konstantin Serguéievich Stanislávski.

Assim, o mestre russo dedicou toda a sua vida a encontrar caminhos para que o ator estivesse vivo no palco por meio do que chamou de “arte da vivência” e de “estado criador”. Ele rejeitava a representação de forma convencional e mecânica como costumava ver nos palcos. Knebel (2016) corrobora a ideia de que o mestre russo pretendia fazer do ator um criador consciente, que não tivesse uma posição passiva frente aos comandos autoritários e pessoais de um diretor, mas que fosse capaz de determinar caminhos e encontrar vida no palco.

Ainda em sua juventude, em suas próprias experiências como ator, Stanislávski (1989) observava que os diretores explicavam o resultado final que queriam obter e o que queriam dos atores: que eles vivessem e sentissem o papel. Porém os diretores nunca explicavam os caminhos do “como fazer” para alcançar os resultados desejados. Por causa desse desconforto e falta de referência entre ator e diretor quanto ao trabalho solicitado, Stanislávski se propôs a observar os atores que admirava para tentar analisar as técnicas usadas por eles. Sua finalidade era conseguir proporcionar estratégias para que o ator alcançasse uma atuação criadora e viva.

Em 1898, junto ao dramaturgo e professor teatral Niemiróvitch-Dântchenko, Stanislávski fundou o Teatro de Arte de Moscou (TAM), no qual eles desenvolveram investigações para alcançar uma atuação viva a partir de várias dramaturgias. No âmbito dramaturgico, Bonfitto (2009) aponta para a importância da montagem de textos teatrais como os de Tchékhov e Maeterlinck, pois eram complexos e discutiam as profundidades do homem. Stanislávski observou que todas as tentativas de construção cênica das dramaturgias tchekhovianas foram fracassadas antes do TAM, porque os outros grupos teatrais não conseguiam revelar a essência de suas obras:

Engana-se quem geralmente procura nas peças de Tchékhov *interpretar, representar*. Em suas peças é preciso *ser, ou seja, viver, existir*, seguindo a artéria principal da alma plantada profundamente no interior. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 303, grifo do autor).

Diante dessa provocação dramaturgica, se tornou ainda mais intensa a necessidade de o diretor russo pesquisar sobre uma atuação viva, de modo a instrumentalizar seus

atores para a construção dos papéis. Então, seu empenho com a formação atoral começa com atores da sua companhia Teatro de Arte de Moscou (TAM).

Stanislávski trabalhava em busca de uma atuação viva e orgânica de forma que os atores se apropriassem de cada ação que realizasse em cena, como nos mostra o trecho a seguir:

O mundo da interioridade das personagens e de suas relações intersubjetivas, quer dizer, as disposições e os climas anímicos que ponteiavam as ações e situações dramáticas, deveriam ser objeto de uma reprodução minuciosa e veraz que a costumeira interpretação em grande parte apenas “apresentacional” não era capaz de efetuar. Para que lograssem concretizar-se em desempenho cênico persuasivo enquanto reposição do real nele referido, havia necessidade de recriá-los ao nível da experiência sensível do ator, de suas emoções e sentimentos pessoais. Mobilizando de maneira adequada, o intérprete podia realizar um verdadeiro “milagre criativo”, pelo qual “as palavras e as ações de outrem se tornavam as suas.” (GUINSBURG, 2006, p. 75).

Assim, para alcançar essa vida ficcional crível para o espectador, por meio de uma atuação viva e orgânica do ator, o diretor russo percebeu a necessidade de desenvolver um trabalho laboratorial de pesquisa em atuação e construção do papel. Ele se deu conta de que seu trabalho com as montagens institucionais do TAM não lhe abria espaço para tal estudo. Stanislávski (1989) observou que os atores com quem trabalhava nas montagens teatrais além de manifestarem uma grande dificuldade de se apropriarem de um papel, apresentavam corpos estagnados. Verificou, então, que os corpos dos atores tinham necessidade de: “treino, de flexibilidade e expressividade. [O corpo] está adaptado às exigências do dia-a-dia pequeno-burguês e à expressão de sentimentos monótonos.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 389).

Diante dessa inquietação, por volta de 1905, o diretor russo encontrou Meyerhold, ex-aluno do TAM. Stanislávski tinha notícias das pesquisas de Meyerhold sobre novos caminhos e técnicas, mas percebeu que não tinha condições materiais para realizá-las. Dessa forma, os dois pesquisadores se juntaram para elaborar um trabalho de laboratório de ator que não fosse nem um teatro pronto, nem uma escola de principiantes. Segundo Stanislávski (1989), o espaço de criação foi batizado acertadamente por Meyerhold de “Estúdio Teatral”. Maria Thaís (2014) faz a seguinte

análise sobre esse primeiro Estúdio da Rua Povarskaia, fundado por Stanislávski e Meyerhold em 1905:

No *estudio-laboratorio* são tecidos uma ética, investigam-se novos procedimentos de abordagem do texto, do espaço e, principalmente, os meios de criação do ator. O **Estudio** é a casa, como uma oficina do artesão medieval, onde são estabelecidos autoridades legítimas, em carne e osso – a do mestre. O espaço laboratorial é a afirmação de que “não existe arte sem artesanato pois, como afirma Richard Sennett, a *ideia de uma pintura não é uma pintura*”. (THAÍS, 2014, p. 50, grifo da autora).

O estúdio, portanto, se apresentou exatamente como um local de investigação de novos meios de criação atoral. Como pontua Stanislávski (2017) em vários momentos, a arte do ator precisava de treino, técnica e pesquisa, do mesmo modo que as outras artes os exigem de escritores, escultores, cantores, bailarinos e músicos. O Estúdio da Rua Povarskaia foi o primeiro de diversos outros estúdios que vieram depois. Então, a partir das pesquisas realizadas em vários laboratórios, Stanislávski projetou alguns elementos operacionais para serem utilizados pelo ator, que depois foram reunidos em um “sistema” e são fundamentais no processo de construção do papel.

1.1 Considerações sobre o “sistema” stanislavskiano

Apesar de Stanislávski ter proposto uma série de elementos operacionais para ajudar o ator a, por exemplo, construir seu papel em uma atuação viva e verdadeira, ele próprio não concordava que esses elementos operacionais fossem reunidos em um conjunto denominado como método.

Primeiramente, porque a arte da atuação sendo viva e presencial, não pode ser aprisionada em fórmulas e preceitos genéricos e rotulados. Cada criação e época de apresentação constituem períodos de trabalho pessoal, presente e único. Cada dramaturgia insere as personagens nas mais variadas formas de contexto e de relações, exigindo, portanto, habilidades, atitudes e ações diversificadas dos atores.

Em segundo lugar e como consequência da primeira condição, porque Stanislávski (2017) considerou que os elementos sugeridos deveriam desempenhar uma função de auxílio do trabalho atoral, não no sentido de determinar regras para atuar, mas para instigar o ator a tomar atitudes em relação a determinadas características e assim obter uma atuação viva e verdadeira.

A partir do início do século XX, por volta de 1909, Stanislávski começou a utilizar o termo “sistema” para se referir aos estudos que desenvolvia sobre os elementos operacionais para ajudar o ator na arte de atuar. Vale a pena, neste ponto, refletirmos sobre a etimologia⁶ desse termo. A palavra sistema vem do grego *synístanai*, em que *syn* significa “junto” e o verbo *hístanai* significa “fazer ficar em pé” ou “fazer funcionar”. Dessa forma, *synístanai* significa “fazer funcionar junto” e deu origem à palavra sistema, que é utilizada para denominar a reunião de várias partes diferentes que devem funcionar juntas em favor de um determinado objetivo. Os estudos de Stanislávski nomeados como “sistema” se justificam então, por sugerir várias partes diferentes que devem funcionar (*hístanai* – fazer ficar em pé) em conjunto (*syn*) para a construção do papel e de uma atuação verdadeira. Assim como propõe no seguinte trecho:

Se não é possível dominá-lo de imediato, não seria possível fazê-lo por partes, ou seja, montando-o a partir dos elementos isolados? Se precisamos trabalhar cada um deles separadamente, sistematicamente, mediante toda uma série de exercícios, que seja assim! (STANISLÁVSKI, 1989, p. 412).

A partir dessa noção de “sistema”⁷, Stanislávski organizou vários elementos técnicos para o trabalho do ator que podem ser discutidos e trabalhados isoladamente, mas que em cena devem estar presentes na forma de atuação. Stanislávski (2017) nos alerta que o seu “sistema” não é uma filosofia, mas sim um guia, apenas um livro de referência que termina quando começa a filosofia e que deve ser colocado de lado nos palcos para dar lugar à natureza. Dessa forma, os elementos de seu “sistema” devem ser trabalhados na formação do ator e em seus ensaios. Já nos palcos, o ator

⁶ Retirado do site Gramática. Disponível em: <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-sistema/> Acesso em: 08 ago. 2017.

⁷ Utilizaremos a palavra sistema entre aspas, assim como Stanislávski no livro *O trabalho do ator: diário de um aluno*, para mostrar, como nos propõe Albricker (2014), que seu sistema não é algo imutável e infalível.

deve ter todos os elementos assimilados em uma linha orgânica vivida em cena através de seu papel, em prol da natureza vivida no palco.

O “sistema” de Stanislávski foi bastante difundido pelo teatro ocidental e por isso revolucionou os meios de atuação. Como vimos anteriormente, antes do “sistema” proposto por Stanislávski, os caminhos para que os atores pudessem alcançar o desempenho exigido pelos diretores eram intuição e talento. Dessa forma, foi por intermédio de seu interesse como ator e diretor, que o mestre russo propõe um “sistema” buscando a vivência do papel pelo ator em cena.

Antes de abordarmos os elementos operacionais e os relacionarmos com a construção do papel, é importante que façamos algumas considerações fundamentais sobre a base do “sistema”. Stanislávski delimita três principais fundamentos da atuação, que foram ponto de partida para seu “sistema”.

A primeira base é a seguinte: “A arte do ator dramático é a arte da ação interior e exterior.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 616). Essa é a primeira base, pois o diretor russo considera que atuar é ação, portanto, a ação interior e exterior é fundamental para o trabalho do ator.

A própria palavra ‘drama’, em grego antigo, significa ‘uma ação sendo executada’. Em latim, a palavra correspondente é *actio*, cujo radical se encontra no nosso vocabulário em ‘ação’, ‘ator’ e ‘ato’. Portanto, drama é uma ação que podemos ver enquanto é executada, e, quando o ator entra em cena, ele se torna um agente dessa ação. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 42, grifo do autor).

No trecho acima, observamos que o diretor russo recorre à etimologia da palavra drama, para mostrar a relação do ator com a ação. Desde a origem da palavra, o drama está fundamentado por uma ação sendo executada pelo ator. Sendo assim, podemos observar que o primeiro ponto de partida para seu “sistema” é de que atuar é ação.

A segunda base Stanislávski retira de um aforismo do dramaturgo e poeta russo Púchkin: “A verdade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias propostas.” (VÁSSINA, 2016, p. 227, grifo da autora). Púchkin, dirigiu essa sentença aos dramaturgos, mas Stanislávski lança mão das mesmas palavras

para orientar o trabalho do ator. O diretor russo observa a importância de que as ações do ator sejam verdadeiras a partir das Circunstâncias Propostas.

A terceira base para o “sistema” de Stanislávski é “a criação subconsciente da natureza por meio da psicotécnica consciente do ator.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 616). Nesse fundamento podemos enfatizar que o diretor russo propõe que, por meio de uma psicotécnica consciente, o ator pode alcançar o subconsciente da natureza humana. Vale ressaltar que quando utiliza o termo subconsciente, Stanislávski está se referindo às memórias afetivas e aos sentimentos do ator, baseando-se nas pesquisas do psicólogo francês Théodule-Armand Ribot, assim como encontramos em Vássina (2016), Carneiro (2012) e Carnicke (2009).

Seu propósito [da psicotécnica] é despertar e envolver o subconsciente criativo de maneira indireta e consciente. Não é por acaso que um dos fundamentos da nossa arte da vivência está expresso no princípio: *criação subconsciente por meio da psicotécnica consciente do ator* (o subconsciente pelo consciente, o involuntário pelo voluntário.). Deixemos o subconsciente com a natureza, a mágica, e vamos nos concentrar no que temos a nosso dispor – *o enfoque consciente da atividade criativa e a nossa psicotécnica*. O que eles nos ensinam, principalmente, é que, uma vez que o subconsciente começa a trabalhar, devemos tentar não atrapalhar. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 19, grifo do autor).

Podemos observar então, que por meio dessas três bases, o “sistema” de Stanislávski busca uma atuação a partir da natureza orgânica da vida humana. Essa natureza orgânica da vida humana é entendida pelo diretor russo como o conjunto de nossos comportamentos (as ações), sentidos (a verdade das paixões nas Circunstâncias Propostas) e de nossas memórias afetivas e emotivas (o subconsciente que é acessado a partir da psicotécnica consciente).

Além dessas três bases, Stanislávski (2017) apresenta uma divisão em seu “sistema”. O estado cênico geral do ator é dividido em: criação da vida interior (vivência) e criação da vida exterior (encarnação) do papel.

Para compreendermos essa divisão didática que o diretor russo propõe, primeiramente, esclareceremos a noção de “vivência”, a criação da vida interior do papel. Moschkovich discute a tradução do termo do russo para o português. Em russo, *perejivánie* é uma palavra formada por uma raiz e um prefixo:

A raiz da palavra é jiv, que significa vida. O prefixo pere, nesse caso, tem a significação própria dos verbos de movimento, e não equivale ao nosso relativo (como em “revivência” e “reviver”, por exemplo), mas sim à movimentação de um lugar ao outro, algo muito mais parecido com o nosso trans- (em “transcender”, “transpassar”, etc.). Seria um verbo que pudesse significar “pôr a vida em movimento.” (MOSCHKOVICH, 2012, p. 15, grifo do autor).

A partir da explicação de Moschkovich, constatamos a relação do termo russo com a função do ator em cena. Durante o trabalho de atuação, o ator, através do seu papel, faz a vida acontecer por meio de reações às provocações desencadeadas pelas Circunstâncias Propostas⁸ dramaturgicamente e cênica. Para isso, o ator tem que vivenciar o papel em seu contexto cênico. Sendo assim, a vivência no trabalho do ator equivale à experiência de pôr a vida em movimento.

Ruffini (2012) ainda relaciona a noção de vida em movimento do termo *pereživánie*, utilizado por Stanislávski, ao treinamento mental de construir exigências. Ruffini observa a força das exigências e estímulos reais para que os atores reajam de forma adequada em atividades normais humanas, ou seja, na “vida em movimento”, não apenas repetindo movimentos mecânicos e meras convenções e artificialidades. Dessa maneira, a vivência seria ativada por meio de estímulos psíquicos do ator ao apresentar suas reações vivas.

Podemos, ainda, apreender mais detalhes dessa vida em movimento estimulada pela mente do ator, que é proposta no “sistema” de Stanislávski:

Pensar, querer, empenhar-se, comportar-se com honestidade, em uma sequência lógica, de uma maneira humana, dentro da personagem e paralelamente a ela. Uma vez que o ator faça isso, estará mais próximo do papel e começará a sentir como se os dois fossem um só. Aqui chamamos isso de vivenciar um papel. O processo e o termo que o define assumem uma importância muito excepcional. São cruciais para a arte de atuar, tal como a professamos. A vivência ajuda o ator a atingir essa meta básica, que é a criação da vida do espírito humano em um papel e a sua comunicação no palco de uma forma artística. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 20, grifo do autor).

⁸ O termo *Circunstâncias Propostas* é um dos elementos do “sistema” de Stanislávski. Como ao longo de todo seu livro esse termo é destacado com letra maiúscula, faremos o mesmo destaque nesta dissertação.

Vale ressaltar que Stanislávski frequentemente trabalhou a construção cênica a partir de um texto dramático. No trecho acima, a personagem com a qual o ator está se unindo pertence a um contexto dramatúrgico. Dessa forma, podemos observar que a vivência consiste em colocar a vida da personagem em movimento de forma orgânica pelo ator, inserindo as Circunstâncias Propostas pela dramaturgia. A vivência está, portanto, associada à vida da personagem escrita por meio da atenção do ator às Circunstâncias Propostas para o espetáculo. Além disso, ela se soma às experiências e habilidades do próprio ator.

Assim sendo, sempre que realiza essa vida em movimento, o ator deve estar atento às Circunstâncias Propostas para que possa de fato reagir à situação cênica. Por meio de uma vivência, o ator se torna criador de suas próprias reações corporais e faladas e, por isso, consegue estar presente e vivo no que faz. Deixa de imitar possíveis comandos que venham da parte do diretor teatral e fica motivado a ter sua atenção aguçada para reagir de forma orgânica e precisa às situações da peça e do contexto cênico.

Salientamos também na citação acima, o que o diretor russo chama de meta do ator: a criação do espírito humano do papel. Essa ideia está associada à noção do que Stanislávski (2017) chama de “estado criador”. O estado criador do ator não pode estar associado somente à sua fisicalidade mostrada em cena, mas também ao seu envolvimento mental com o que está apresentando⁹, conforme aponta Albricker (2014, p. 34): “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.”.

A criação da vida exterior é chamada por Stanislávski de encarnação e representa o trabalho com o aparelho corporal do ator, a concretização física e sua técnica exterior. O ator executa suas reações a partir de seus recursos físicos e vocais. Dessa forma,

⁹ Conforme Ribeiro (2012, p.71), devemos atentar ao fato de que não devemos separar corpo e mente, pois a cognição é compreendida como uma ação e não como uma lógica dela: “não há um mundo pré-dado. Há um mundo acoplado e co-originado com o corpo. E, nessa experiência, o corpo ganha relevância, e a razão, a emoção, cognição, imaginação e os demais fenômenos-atividades passam a ser compreendidos como corporificados”.

a criação da vida exterior se refere ao trabalho das reações do ator, que serão visíveis para a plateia.

Para o diretor russo, os atores precisam desenvolver sua voz e corpo tendo a natureza como base, pois “somente a própria natureza é capaz de materializar sentimentos sutis imateriais [usando] o material bruto de que é composto o nosso aparelho vocal e físico de materialização.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 370). A natureza, dessa forma, auxilia o ator a unir vivência e encarnação, ou seja, a vida criativa invisível – a vivência – à vida exterior visível para a plateia – a encarnação. Stanislávski (2017, p. 370) afirma que “a materialização física é importante na medida em que transmite a vida do espírito humano”.

Enfatizamos que a divisão proposta pelo diretor russo para seu “sistema” – entre vivência e encarnação – é uma divisão didática. A finalidade dessa divisão é fazer com que o ator desenvolva o que Stanislávski chama de estado cênico geral, ou seja, a união orgânica do estado cênico interior, construído pela vivência, com o estado cênico exterior, concebido pela encarnação. Portanto, como todas as divisões propostas pelo “sistema”, a vivência e a encarnação são distintas apenas no processo de compreensão da psicotécnica, mas devem estar presentes conjuntamente tanto nos ensaios quanto na apresentação pública dos atores.

1.2 Considerações sobre o eixo vertical central do “sistema”: o papel

Após a exposição das bases e da divisão do “sistema”, apresentamos seu eixo vertical central que, assim como descrito no título desta seção, se refere ao papel. O papel começa a ser desenvolvido desde as primeiras pesquisas do ator e segue uma linha vertical central, por estar entre todos os elementos propostos pelo “sistema”, essa linha é também ascendente por crescer até a supertarefa final da peça. Isso quer dizer que o papel sofre interferência de todas as pesquisas do ator para a peça, de sua

vivência e encarnação até chegar à sua tarefa final. Sendo assim, o papel ocupa posição central no “sistema”, influenciando todos os elementos e sendo influenciado por eles. Veremos mais detalhes dessa influência de alguns elementos na seção seguinte.

Como já explanado na introdução desta dissertação, o diretor russo considera o termo papel também associado a uma noção de desempenho realizado pelo ator em cena. Para Stanislávski (2017, p. 89) o papel configura-se por meio do desempenho do ator para transformar o mundo do dramaturgo em fato teatral. Porém, ao definir o papel dessa forma, o diretor russo, conforme Vássina (2016, p. 161), apresenta o temor de que o ator só se preocupe em dizer as palavras do texto dramático direcionadas ao seu papel e não se atente para a peça como um todo. Essa atitude é chamada pelo diretor russo de atuação por meio de “saltos”, porque não contempla toda a peça, mas só os instantes das falas. Outro receio apresentado é de que o ator enfoque toda a sua atenção no público se preocupando em seduzi-lo ao longo do espetáculo, direcionando toda a sua atenção para mostrar ou vender paixões. Para Stanislávski, “o verdadeiro ator é o criador da alma do papel, e é o artista que encarna os sentimentos humanos em imagens.” (Vássina, 2016, p. 162). O ator precisa apresentar em cena o seu desempenho em todo o espetáculo e não apenas nos momentos de destaque de seu papel.

Podemos ainda observar que o diretor russo se refere com frequência às imagens artísticas que dizem respeito às memórias do ator. Conforme trechos inéditos de Stanislávski, no livro de Vássina (2016), o papel, para Stanislávski, é composto das imagens artísticas (as memórias), a vivência dos sentimentos e a análise que o ator faz sobre o papel. Sendo assim, é crucial que o ator realize uma análise sobre a peça como um todo tendo em vista seu objetivo final, que orientará todas as suas ações.

Sobre a análise do papel, o diretor russo ressalta a importância de o ator ter duas perspectivas em um espetáculo: a do ator e a do papel. Stanislávski (2017, p. 482) define a perspectiva como uma “relação harmoniosa e o arranjo das partes da peça inteira e do papel”. O ator precisa ter a perspectiva do papel: o papel não sabe nada sobre o seu futuro e tem somente a visão de cada circunstância que lhe acontece no instante vivido. Nesse sentido, a importância dessa perspectiva é que, no momento

da cena, o ator não perde o frescor da vivência do papel, como propõe Stanislávski (2017, p. 484), o papel “não sabe nada sobre a perspectiva ou sobre o seu futuro, ao passo que o artista deve sempre ter em mente a perspectiva.”

Ao mesmo tempo que o ator precisa reagir às circunstâncias da peça de forma viva e sem se antecipar aos acontecimentos do futuro (já que o papel não tem acesso ao futuro), é necessário que ele tenha a perspectiva do ator. O ator precisa saber tudo o que vai acontecer no espetáculo para, por meio da análise de todos os acontecimentos da peça, criar sua supertarefa, sua tarefa final. Seu trabalho é desempenhado por meio de reações realizadas para alcançar a grande tarefa final a que se propôs. Essa última perspectiva representa o planejamento do ator sobre sua atuação, para que esteja em harmonia com a perspectiva do papel.

Ao ter a noção da peça como um todo e criar suas tarefas em prol de sua supertarefa, o ator precisa analisar também a maneira adequada de reagir a cada tarefa da cena para não perder a ordem lógica de sua atuação. O diretor russo explica a perspectiva do ator, ao exemplificar uma atuação do personagem Otelo de Shakespeare:

Na cena de Otelo com Iago, o ciúme infiltra-se na sua mente e lentamente se transforma em dúvida. E assim o artista tem de lembrar que ele deve representar muitos momentos similares e sempre ascendentes de paixão até o fim da peça. É perigoso interpretar a primeira cena com muita intensidade, não se contendo com relação ao ciúme crescente. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 486).

Observamos, portanto, que além de estar atento à perspectiva do papel até o fim da peça, o ator também precisa estar atento a “como” reagir para não perder as sutilezas de sua atuação do momento presente. No exemplo de Otelo, se existe um ciúme crescente, o ator não pode começar reagindo de forma extrema ao ciúme. Sua reação precisa aumentar em intensidade na força física e vocal, conforme aumenta o ciúme da personagem.

Constatamos que as reflexões do diretor russo sobre o papel e suas perspectivas objetivam auxiliar o atuante a alcançar a lógica, para que ele contemple todas as transformações e acontecimentos propostos para a peça, objetivam ainda ajudar o ator a conquistar uma vivência, tornando a vida criativa invisível, visível nas apresentações. Para facilitar ainda mais o trabalho do ator sobre seu papel, o diretor

russo pesquisou estratégias para auxiliar o processo de construção do papel definidas como “elementos” do “sistema” stanislavskiano.

1.3 Considerações sobre os elementos do “sistema” em sua relação com a vivência e a construção do papel

Stanislávski (2017) propõe que, no processo de construção de um papel, o ator primeiro aprenda a alcançar a vivência em um estado cênico geral. Ele sugere diversos elementos que facilitam esse processo. Como podemos perceber em sua obra, o diretor russo também nomeia seus elementos de “leis criativas da natureza”. Observamos que ele não considerou que estava criando elementos para seu “sistema”, mas sim, propondo uma organização de elementos das leis da natureza que contribuem para alcançar a vivência do ator. Os elementos do “sistema” não se apresentam como artifícios para o ator, mas sim como catalisadores da natureza humana.

Os elementos organizados por Stanislávski são os seguintes: ação física, se; Circunstâncias Propostas; imaginação; liberação muscular; concentração e atenção; cortes e tarefas; crença e senso de verdade; memória emotiva; adaptações; supertarefa e ação transversal.

O elemento do “sistema” que abordaremos em primeiro lugar é a *ação física*¹⁰. A ação física foi o material protagonista no último trabalho orientado por Stanislávski em 1938, na peça *O Tartufo*, de Molière. Vassíli Toporkov, que fazia o papel de *Orgon* no

¹⁰ Esse elemento será desenvolvido com mais detalhes que os outros neste texto, devido ao enfoque que Stanislávski deu às ações físicas em suas pesquisas finais. Toporkov (2016, p.178) inclusive chega a determinar que, no último trabalho do diretor russo, a ação física “ganhou expressão por sua formulação como ‘método das ações físicas’.” Porém, na proposta de seu “sistema”, como podemos ver no esquema proposto no capítulo “O estado criativo geral na atuação” do livro *O trabalho do ator: diário de um aluno* de Stanislávski, a ação física é um dos elementos do “sistema” e não ganha destaque frente aos outros.

espetáculo, dez anos mais tarde escreveu um livro sobre sua experiência com Stanislávski no TAM e a importância das ações físicas para o espetáculo *O Tartufo*. Trazemos então o seguinte relato de Toporkov para compreendermos a importância das ações físicas no “sistema” para o processo de construção do papel:

– Ao trabalhar sobre um papel – dizia –, é preciso, em primeiro lugar, fixar a linha das ações físicas. Uma coisa muito útil, inclusive, é anotá-las. Em segundo lugar, é preciso verificar a natureza dessas ações, e, por fim, em terceiro, começar a agir, audaciosamente, sem usar demais a razão. Assim que se começa a agir, sente-se de imediato a necessidade de justificar essas ações. [...] Comecem do que é mais fácil, mais acessível, mais facilmente fixável. Procurem a verdade das ações físicas mais simples, aquelas que para vocês são óbvias. A verdade das ações físicas os levará à fé, e tudo o que seguirá conduzirá ao “eu sou”, que em seguida se expressará em ação, criação. [...] Mas as ações físicas não apenas põem o ator no caminho correto de seu processo de trabalho sobre o papel. Elas também são o instrumento principal para a expressividade do ator. Não é por acaso que Stanislávski define o ator como um mestre das ações físicas. (TOPORKOV, 2016, p. 184-185).

Podemos observar por esse relato, que Stanislávski propunha as ações como ponto de partida para a criação do ator. As ações, ao serem realizadas, provocavam no ator a justificativa de sua realização. Quando o ator encontrava essa justificativa, ele acreditava no que estava realizando e então vivenciava o seu papel. A proposta das ações físicas é que criando um caminho de ações justificadas, o ator terá confiança em seu papel e assim, se tornará um ator criativo que consegue expressar sua vivência por meio de ações sinceras e verazes. Assim como coloca o próprio autor das ações físicas:

Porque aquilo o que é consciente e crível faz nascer a verdade, e a verdade incita a crença, e, se a natureza crê no que está acontecendo dentro de você, ela também se envolve. O subconsciente vem em seu rastro e, possivelmente, a inspiração o segue. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 20).

As ações físicas funcionam como iscas para os processos interiores do ator. Elas instigam as emoções por meio do subconsciente, e não conscientemente. As ações físicas não só revelam o comportamento do papel, mas também alcançam sensorialmente o subconsciente de modo a estimular a sinceridade do ator em sua vivência. O diretor russo apostou nas ações físicas para alcançar os sentimentos do ator, porque fixar ações é mais fácil do que fixar propriamente os sentimentos. No

processo de criação, o ator pode alcançar sinceridade e crença em sua atuação, mas para continuar alcançando sua vivência ao longo das repetições das apresentações de um espetáculo, ele não pode delimitar e acessar seus sentimentos, ele pode delimitar e acessar as ações físicas. Stanislávski (2017, p. 357) alerta sobre o risco de colocar os sentimentos como base para o trabalho do ator: os “Sentimentos não podem ser fixados. Assim como a água, eles escorrem por entre nossos dedos... Portanto, temos, queiramos ou não, de encontrar métodos mais estáveis”. Stanislávski (2017, p. 42) sugere o trabalho com o elemento denominado ação física, pois “atuar é ação. A base do teatro é o agir, é o dinamismo”, já os processos interiores do ator vêm no seu rastro, por meio do subconsciente.

Uma característica fundamental da ação física é que no processo de sua execução, ela age como isca, desencadeando os processos interiores do ator. Na construção do papel, as ações físicas são fundamentais, pois conforme o diretor russo, o subconsciente é despertado pela consciência, por meio da justificação das ações.

Isso porque a justificação das ações acontece por meio de uma razão lógica e sequencial segundo as Circunstâncias Propostas na dramaturgia e naquelas projetadas para o espetáculo teatral que o ator está construindo.

Se vocês não conseguirem fazer coisas sem um porquê, façam-na *por alguma razão*. A frase “fechar a porta” quer dizer fechá-la *para que* não entre uma corrente de ar, como agora, ou *para que* não se ouça no corredor o que estamos falando. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 47, grifo nosso).

Quando o ator, como ser humano, não tem necessidade de fazer o que está fazendo, quando o papel e sua atuação não são direcionados *para a finalidade* que deveriam servir, então essas ações se tornam vazias, não vivenciadas, elas não transmitem nada em essencial. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 59, grifo nosso).

Em vez de sentimentos, que são esquivos e pouco confiáveis, volto-me para ações físicas fáceis, procuro por elas em meus impulsos interiores, extraio a informação que preciso da minha própria experiência humana direta da vida. [...] neste método não estamos falando sobre as ações físicas em si, mas sobre a maneira como nós as *justificamos* interiormente e podemos acreditar verdadeiramente nelas. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 541, grifo nosso).

Nesses fragmentos de Stanislávski, destacamos alguns trechos em itálico para enfatizar a importância da justificação das ações físicas, a importância do “para quê”, sua finalidade. Além de observarmos que uma das características fundamentais da

ação física é funcionar como isca para o subconsciente, notamos uma segunda característica também fundamental: as ações físicas precisam ter uma finalidade, um objetivo, mas esse objetivo precisa estar associado às Circunstâncias Propostas para o espetáculo.

Albricker (2014) enfatiza uma particularidade do objetivo das ações físicas: o seu propósito 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.” (ALBRICKER, 2014, p. 43).

Tomando o exemplo da porta sugerido no fragmento de Stanislávski, a ação física realizada pelo ator não pode ser fechar a porta para que ela não fique aberta. É necessário encontrar um objetivo para a ação que esteja associado às circunstâncias da peça. Assim, o ator não realizará simplesmente o ato de fechar a porta, mas ele fará isso com um andamento e com qualidades corporais, tais como rapidez e precisão, necessárias para alcançar o objetivo a que se propôs.

Se o objetivo do ator for fechar a porta para que do corredor não se ouça o que se está falando, as qualidades corporais de como o ator fecha a porta serão diferentes da forma de fechá-la para que não entre uma corrente de ar. Em uma situação específica, proposta para uma montagem, as ações do ator em cena podem ganhar ainda outras características. Por exemplo, se a relação de seu papel com outro que está no quarto ao lado for de tensão porque o primeiro revela um segredo sobre o segundo, fechar a porta para que não se ouça o que está sendo dito será uma ação com um andamento, intensidade e precisão diferentes de fechar a porta do quarto de um doente com pneumonia que corre risco de morte com uma corrente de ar frio, como outro exemplo. Assim, temos duas características fundamentais para as ações físicas: elas desencadeiam processos interiores e precisam ter um objetivo conforme as Circunstâncias Propostas.

Carvalho e Lima (2016) nos esclarecem ainda mais a relação das ações físicas com seus objetivos:

uma atuação não deve, nessa perspectiva de ação física stanislavskiana, iniciar-se do vazio; pelo contrário, as reações executadas devem ser contextualizadas e bem fundamentadas por objetivos claros e elaborados pelo ator. A essas reações contextualizadas por Circunstâncias Propostas e matizadas por objetivos, Stanislávski batizou de Ações Físicas. Essa dimensão estruturante e operacional do objetivo sobre a reação do ator em cena equivale à função de uma oração subordinada adverbial final, que consiste em modificar, determinar e detalhar a ação da oração principal. [...] Serão esses objetivos que irão modificar, determinar e detalhar o modo como o ator irá atuar suas reações. Esse “como” contribuirá para estabelecer, por exemplo, o tempo-ritmo adequado do corpo e/ou da fala, bem como do movimento e da direcionalidade espaciais, a intensidade e a duração temporal com que a ação corporal e/ou falada do ator deve ser dimensionada para que ela, realmente, atinja o seu propósito com a respectiva reação na cena.” (CARVALHO e LIMA, 2016, p. 60).

Carvalho e Lima explicam como os objetivos associados às Circunstâncias Propostas podem mudar muitas características da ação do ator, como seu andamento, suas pausas, sua intensidade, sua precisão, sua direcionalidade, sua duração e seu grau de tensão muscular, conforme o que se deseja alcançar.

Os objetivos das ações físicas devem estar associados às circunstâncias da peça. Sendo assim, o ator cria uma sequência de ações físicas em uma linha lógica de acordo com os acontecimentos. A lógica associada a uma linha sequencial nas ações físicas é fundamental para ativar a vivência do ator e permitir uma atuação genuína e precisa.

Quando vocês as tiverem analisado [as ações] e aprendido sua lógica linear e sua linha de sequência, e souberem isso muito bem, vocês terão uma sensação de verdade. E onde existe verdade, existe crença; e onde existe crença, você está perto do ‘limiar do subconsciente’. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 538).

Observa-se ainda, outra característica proposta pelo diretor russo: as ações físicas precisam de lógica e sequência para compor o papel. A lógica e a sequência é que permitem ao ator constituir uma atuação que não seja fragmentária, mas que seja composta por ações físicas sequenciais, que o permitem acreditar no que está realizando. Com isso, as ações físicas desencadearão processos interiores.

Ainda em consonância com a necessidade de determinar um objetivo para uma ação física, Grotowski, segundo Thomas Richards (2012), diferenciava a ação física de uma atividade, justamente porque as atividades não precisam ter objetivos, já as ações

físicas devem ter um “por quê” e um “como” para serem realizadas. As ações físicas, por serem justificadas, proporcionam uma forma viva e precisa no espaço, conforme o que deseja alcançar.

Conforme Marinis (2012, p. 212), a ação física precisa de duas condições necessárias para que seja real: a precisão como coerência corporal externa e a organicidade como coerência interna: “uma ação física, para ser real (e então, eficaz) em cena, deve ser executada entre o “lado de fora” e o “lado de dentro” do ator, ou seja, pelo seu “corpamente””. Sendo assim, a precisão corporal externa e a organicidade interna é que formam a inteireza das ações físicas. Barba (2012, p. 122) enfatiza que para a ação física acontecer com organicidade pelo corpo, ela precisa estar preenchida de sentimento. No entanto, como Barba considera que não existe um único método para a interioridade brotar, as ações físicas se colocam de modo que não impedem que a interioridade se desenvolva.

A partir de todas as características discutidas, verificamos que as ações físicas têm objetivos conforme as circunstâncias, na lógica e na sequência da peça, e funcionam como iscas para que a interioridade aconteça. Dessa forma, para criar suas ações físicas, o ator precisa estar atento às perspectivas do papel e do ator, e ao executar suas ações, encontra um caminho de acesso para uma atuação viva e orgânica.

Em segundo lugar, abordaremos o elemento proposto por Stanislávski chamado de *se*. Esse elemento está diretamente associado à imaginação. Quando o ator está com sua imaginação adormecida, ele pode utilizar a expressão *se* para propor alguma situação que impulse o processo criativo do seu papel. Para compreendermos isso melhor, vamos recorrer a um exemplo do livro de Stanislávski: *Toporkov* (que desempenha uma função de diretor/pedagogo) encontra-se diante de atores/estudantes que não sabem o que fazer em um cenário de um apartamento com muitas possibilidades.

Suponhamos que aqui, neste apartamento, onde Mária está dando a festa de inauguração de sua casa, tenha morado antes um homem que agora é um lunático desvairado. Ele foi internado em um hospício... E se descobríssemos que ele fugiu de lá e está agora na porta, o que vocês fariam? (STANISLÁVSKI, 2017, p. 49, grifo nosso).

Podemos observar que o *se* é uma suposição, que funciona como um impulso para atores que estão com sua imaginação enfraquecida, bloqueada. O *se* oferece o primeiro impulso para o desenvolvimento do processo criativo do papel. Mas é necessário observar que, conforme Stanislávski (2017), o *se* não pode estar dissociado das Circunstâncias Propostas.

Em terceiro lugar, teceremos considerações sobre outro elemento proposto pelo mestre russo: as Circunstâncias Propostas. Esse elemento se refere a todas as circunstâncias que envolvem o papel que está sendo construído pelo ator:

Quer dizer o enredo, os fatos, os incidentes, o período, o tempo e o lugar da ação, o estilo de vida, como nós atores e diretores entendemos a peça, as contribuições que fazemos, a encenação, os cenários e figurinos, os adereços, o camarim, os efeitos sonoros, etc. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 56).

O termo Circunstâncias Propostas muitas vezes é encontrado como *circunstâncias dadas* ou como *circunstâncias supostas*. Escolhemos sua primeira tradução, como proposta por Knebel (2016) porque, segundo ela, também foi a expressão utilizada pelo próprio Stanislávski, pois as circunstâncias para o ator não se supõem ou são dadas, mas sim são propostas por ele.

As Circunstâncias Propostas complementam o *se*: o último introduz a criação do papel e o primeiro fornece as circunstâncias para seu desenvolvimento. Podemos ainda observar que o *se* precisa de circunstâncias para ser proposto, mas ao acrescentar novos *se* para seu papel, o ator cria possibilidades de novas circunstâncias para a peça. Assim, ambos são elementos fundamentais para proporcionar circunstâncias e impulsos necessários para o desenvolvimento do papel.

Em quarto lugar, enfocaremos o elemento *imaginação*. Ela está associada ao *se* e às Circunstâncias Propostas, pois esses elementos são os que impulsionarão a imaginação e criatividade do ator. Stanislávski (2017) dá destaque à imaginação, pois acredita que para criar um papel, tudo o que o ator faz deve estar em cooperação com a imaginação. Por isso, a imaginação desempenha a importante função de criar uma realidade cênica, que é diferente da vida cotidiana.

Bonfitto (2009) observa que, ao longo das repetições das ações nas apresentações do espetáculo, o ator pode acabar apresentando uma ausência de percepção de si próprio na ação. Então, como a imaginação ajuda a compor e assimilar a lógica e a sequência das ações físicas, ela ainda desempenha a função fundamental de dificultar a mecanização das ações físicas do ator no desempenho de seu papel.

Em quinto lugar, apresentamos a *atenção* e a *concentração*. Albricker (2014) nos alerta que os termos concentração e atenção, na maioria das vezes, são utilizados como sinônimos pelo diretor russo. Stanislávski (2017) enfatiza a importância da atenção para que o ator se interesse pela cena. Uma das sugestões de trabalho com a atenção é por meio da concentração em níveis determinados por círculos de atenção na cena. Os círculos de atenção são delimitados pelo ator no palco em espaços onde a sua atenção estará focada: pequeno – que pode compreender apenas um objeto –, médio – que pode compreender muitos objetos–, ou grande – que compreende ainda mais objetos. O diretor russo trabalha com a noção de que o ator possui níveis múltiplos de concentração e precisa trabalhar sua atenção em cena para tudo o que o cerca. O ator não pode deixar que o interesse pela plateia roube a sua atenção para fora do que está acontecendo na cena, pois como vimos anteriormente, o ator não pode atuar seu papel “em saltos”, ou seja, somente em alguns momentos, mas precisa manter a perspectiva do papel e do ator ao longo de toda a peça.

A *liberação muscular* é outro elemento do “sistema”. Stanislávski chama a atenção dos atores para a tensão muscular desnecessária na criação cênica e sugere ao ator que ao encontrar a tensão, relaxe e encontre novas tensões musculares justificadas em sua ação física. A proposta é que fundamentando as ações físicas em Circunstâncias Propostas, o ator encontre um caminho para liberar os músculos ou direcionar as tensões mínimas necessárias em sua atuação: “Só ela [a ação física fundamentada pelas Circunstâncias Propostas] pode guiar totalmente os músculos e tencioná-los ou liberá-los de maneira correta.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 136).¹¹

¹¹ Podemos relacionar a liberação muscular fundamentada nas ações físicas às propostas de Laban para a qualidade de esforço. Conforme Laban (1978, p. 36), a qualidade de esforço de um movimento se dá pela liberação de energia nervosa proveniente de uma atitude interior relativa aos fatores: peso, espaço, tempo e fluência.

Assim, os músculos seguirão a lei da natureza humana e o ator estará mais próximo da vivência de seu papel em cena.

Os *cortes* e as *tarefas* são os elementos que apresentamos em sétimo lugar. A expressão corte também é traduzida como trecho ou unidade. Escolhemos o termo corte, como proposto na tradução mais recente do livro de Stanislávski *O trabalho do ator: diário de um aluno*, por Vitória Costa. O termo tarefa, em suas primeiras traduções para o português, era objetivo. No livro de Knebel (2016), Vassíliev considera um erro a tradução como objetivo, pois em russo, objetivo seria *tseľ*. O termo utilizado em russo por Stanislávski é *zadátcha*, que significa tarefa. Jorge Saura, tradutor de Stanislávski para o espanhol, considera que a tradução do termo tarefa por objetivo pode gerar interpretações equivocadas: “‘objetivo’ induz a pensar em um resultado a alcançar, enquanto ‘tarefa’ sugere um processo que deve ser percorrido em todas as suas etapas, ideia mais próxima da teoria stanislavskiana.” (STANISLAVSKI, 2003, p. 149).¹²

Stanislávski (2017) sugere ao ator que defina cortes na dramaturgia trabalhada por ele para ajudá-lo a delimitar as tarefas (as reações) a serem realizadas em cada um dos cortes. Assim, o ator pode começar definindo cortes menores, conforme a sua necessidade, e pode ir aos poucos agrupando-os em cortes maiores, até contemplar toda a peça. Assim como divide o “sistema” em vários elementos de modo didático para que questões específicas sejam analisadas em separado, o diretor russo propõe a mesma fragmentação provisória para a dramaturgia trabalhada em uma montagem teatral. O ator deve, entretanto, sempre se lembrar de que no momento de sua atuação, ele deve trabalhar todas as fragmentações em conjunto.

Para esclarecermos melhor a tarefa, recorreremos ao texto de Stanislávski, em que o diretor propõe oito regras para seu conceito:

Quando digo “Tarefas necessárias”, quero dizer o seguinte: 1. Tarefas que existem do lado de cá da ribalta e não do outro, ou seja, Tarefas relacionadas à peça, direcionadas aos outros atores, e não ao público das primeiras fileiras. 2. Tarefas que são certas para o ator como pessoa e que estão em

¹² Nossa tradução para: “‘objetivo’ induce a pensar en un resultado a alcanzar, mientras que ‘tarea’ sugiere un proceso que debe ser recorrido en todas sus etapas, idea más cercana a la teoría stanislavskiana.” (STANISLAVSKI, 2003, p. 149).

consonância com o papel. 3. Tarefas criativas e estéticas, isto é, aquelas que contribuem para o objetivo básico da atuação: a criação da 'vida do espírito humano de um papel' e sua comunicação artística. 4. Tarefas genuínas, vívidas, dinâmicas e humanas, que impulsionem o papel, e não Tarefas histriônicas, convencionais e mortas, que não tem nenhum tipo de relação com o personagem, mas existem para divertir o público. 5. Tarefas nas quais o ator, seus camaradas atores e o público possam acreditar. 6. Tarefas fascinantes e excitantes que sejam capazes de estimular a vivência. 7. Tarefas adequadas, isto é, as que são típicas de um papel e precisamente, e não aproximadamente, estejam relacionadas com o significado da peça. 8. Tarefas ricas e que correspondam ao significado mais profundo do papel, e não as que são pouco profundas e tocam de leve na superfície da peça. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 153).

No trecho acima observamos que cada tarefa realizada pelo ator, precisa, necessariamente, estar relacionada com as Circunstâncias Propostas, a peça e o papel. Os cortes e as tarefas fragmentam a peça num primeiro momento, mas objetivam compor o espetáculo em sua completude. Esses elementos conduzem o ator a trabalhar cada reação sempre adequadamente ao contexto cênico, dificultando que reações desvinculadas das Circunstâncias Propostas sejam realizadas. Dessa maneira, o ator consegue criar a relação harmônica do papel na perspectiva do ator.

A *crença* e o *senso de verdade*, como vimos anteriormente, são advindos da justificação das ações físicas. Stanislávski (2017) propõe que essa justificação aconteça por meio do se e das Circunstâncias Propostas. Executando as ações físicas da peça como um todo de forma lógica e sequencial nas Circunstâncias Propostas, o ator conseguirá encontrar a *crença* e o *senso de verdade* necessários para a vivência de seu papel.

A *memória emocional* é outro elemento do "sistema". Escolhemos o termo como proposto por Vássina (2016) que nos esclarece que Stanislávski começa usando o termo de Ribot "memória afetiva", mas depois passa a nomeá-lo de memória emocional. Esse elemento representa a memória das sensações dos cinco sentidos dos atores, suas imagens poéticas. A memória emocional é o acesso do ator às suas lembranças e características marcantes das experiências emotivas vivenciadas por ele anteriormente, que são análogas ao papel. Conforme Stanislávski (2017), quanto mais nítida e mais precisa for a memória emocional, mais clara e completa é a capacidade do ator de vivenciar seu papel. Porém ela só pode ser ativada pelo subconsciente do ator:

Vocês podem ajudar a si mesmos usando a psicotécnica, isto é, através da introdução de novos 'ses' e Circunstâncias dadas, avaliando-os cuidadosamente e despertando seus poderes adormecidos de concentração, sua imaginação, seu senso de verdade, crença, pensamentos e, através deles, sentimentos. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 209).

O diretor russo aponta como pode ser difícil de se acessar a memória emocional, que é da ordem dos sentimentos, pois ela depende de vários outros elementos para ser ativada. Stanislávski ainda ressalta o fato de que nossas memórias emocionais são preenchidas por nossas impressões do presente sobre os fatos do passado. Assim, não temos detalhes sobre nossas memórias reais, mas apenas as características de maior impacto e nossas impressões sobre elas.

A *adaptação* é outro elemento do “sistema”, que é necessário, principalmente, para as repetições de cenas. O ator deve se adaptar ao espaço, aos atores e aos detalhes da cena ao longo das apresentações para não perder a vivência de suas reações. Bonfitto (2009) associa a adaptação a uma noção de ajuste:

A adaptação enquanto “ajuste” está relacionada, além disso, seja com o ator na relação com a sua personagem (ajuste das diferenças entre eles), seja com o ator-personagem em relação à plateia (cada público produz diferentes estímulos). (BONFITTO, 2009, p. 30).

As adaptações são, portanto, necessárias ao ator diante dos novos estímulos que podem aparecer a cada apresentação que realiza. Os estímulos podem vir da plateia, dos atores ou das outras pessoas envolvidas na montagem e os atores precisam se adaptar para manter uma atuação fluida de seu papel, sem interrupções devido a novos estímulos.

A *supertarefa* está associada às tarefas do ator, pois segundo Stanislávski, ele tem várias tarefas ao longo de um espetáculo conectadas e motivadas por uma supertarefa. A supertarefa é então o “objetivo fundamental, que congrega cada uma e todas as tarefas, e estimula os esforços criativos dos impulsos internos e dos elementos que compreendem o estado criativo do ator-papel.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 322-323).

A sugestão do diretor russo é que o ator defina uma “suposta” supertarefa em seu processo criativo. “A supertarefa é “suposta”, por depender também das aspirações do artista, que não são fixas e imutáveis, pois sofrem sensíveis transformações ao longo do processo criativo.” (ALBRICKER, 2014, p. 41). A supertarefa frequentemente só encontra seu nome certo depois de uma apresentação pública, e quando é determinada antes do contato do ator com o público pode ainda não ser definitiva, e é por isso suposta.

Para nomear a supertarefa, Stanislávski (2017) propõe que o ator a defina verbalmente para estimular o dinamismo e o impulso criativo da atividade artística. Ele apresenta diversos exemplos e explica a importância da escolha certa para o nome da supertarefa, como podemos ver em algumas supostas supertarefas propostas para Hamlet de Shakespeare:

A mesma metamorfose ocorre na tragédia de Hamlet quando vocês mudam o nome da supertarefa. Se vocês a chamarem de ‘Quero honrar a memória de meu pai’, vocês enfatizam o drama familiar. Se tiverem o título ‘Quero entender os segredos da existência’, vocês terão uma tragédia mística na qual um homem, uma vez que lançou o olhar para além do limiar da vida, não consegue mais continuar vivendo até responder a questão do significado da existência. Algumas pessoas vão buscar em Hamlet um segundo Messias, que com a espada na mão, deve purificar o mundo de tudo aquilo que é inferior. A supertarefa ‘quero salvar a humanidade’ confere à tragédia um alcance e uma profundidade ainda maiores. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 326).

Nesse exemplo, podemos observar que a definição da supertarefa é fundamental para delimitar a ênfase que se quer dar à montagem de uma dramaturgia. A supertarefa também se faz necessária para que o atuante delimite a *perspectiva do ator*. A importância desse elemento é permitir que o ator alcance o desempenho necessário em seu papel e obtenha os objetivos almejados em uma montagem.

A *ação transversal* é o que Stanislávski (2017, p. 328) chama de “empuxo linear dos impulsos internos do começo ao fim da” peça. A ação transversal é a linha vital da peça que liga o papel à sua supertarefa e, como nos mostra Knebel (2016), ela é uma ação única direcionada à materialização da supertarefa. Se o ator trocar esse fio único por ações menores, sua atuação viva estará derrotada. Enfatiza-se a existência de uma contra-ação transversal que vem de encontro à ação transversal, ou seja, em

direção contrária. Esse choque proposto pela contra-ação transversal é importante para trazer tensão e conflitos a serem desencadeados pelo ator em seu papel.

Todos os elementos apresentados são chamados por Stanislávski (2017) de *elementos do estado criativo interno do ator*. Por meio desses elementos, o ator pode desenvolver a vivência em cena.

As ações físicas justificadas despertam o envolvimento natural do ator, compondo de forma viva e precisa as reações do papel. O *se* e as Circunstâncias Propostas ajudam o ator a impulsionar e a desenvolver o seu papel. A concentração e atenção auxiliam o ator a se manter atento a tudo que está acontecendo em cena para que não crie uma atuação fragmentada e sim a fluência em seu papel. A liberação muscular é essencial para que o ator coloque apenas os músculos necessários em tensão conforme os objetivos de seu papel. Os cortes e tarefas são fundamentais para que o ator contemple todo o seu papel na atuação e consiga encontrar as tarefas necessárias para cada circunstância do texto. Ao serem executadas com justificativas e objetivos, as ações físicas alcançam a crença e o senso de verdade do ator na atuação de seu papel. Então, essa crença do ator irá desencadear o acesso à sua memória emocional. A adaptação é essencial para a repetição da atuação, já que o ator precisa manter-se em seu papel ao longo da peça sem deixar sua atenção se perder devido a possíveis novos estímulos. Se o ator está atento em cena, ele se adapta conforme as novas provocações que aparecem e não cai em uma atuação mecânica. A supertarefa ajuda o ator a encontrar os objetivos certos para cada ação física realizada. A ação transversal é a linha contínua do ator que influenciará suas tarefas a alcançarem sua tarefa final: a supertarefa. Tanto a supertarefa quanto a ação transversal se fazem essenciais para uma atuação harmônica por meio da perspectiva do ator.

Como vimos na introdução desta seção, Stanislávski considera que, por meio desses elementos, o ator desenvolve a vivência em um estado cênico geral. No entanto, para a concretização física de sua vivência na criação do papel, o diretor russo nos propõe um trabalho específico corporal e vocal para a atuação, conforme as Circunstâncias Propostas.

1.4 Considerações sobre o treinamento físico e vocal do ator

Após apresentar os elementos para alcançar a vivência do ator no estado cênico geral, Stanislávski sugere um trabalho de ator mais específico sobre o papel que está compondo. Esse trabalho se dá pelo desenvolvimento do aparato físico, vocal e rítmico do ator.

O treinamento físico é proposto para que, por meio de tarefas vivas, o ator crie uma linha ininterrupta de movimento que servirá de matéria-prima no desenvolvimento da flexibilidade da forma almejada para seu papel nas Circunstâncias Propostas. Assim, é por meio das tarefas que o ator conquista um fluxo de energia motora que lhe permitirá trabalhar sua flexibilidade externa, desenvolvida no treinamento físico para o papel.

A voz deve ter um trabalho preciso sobre o subtexto, já que ele está para a fala assim como a ação transversal está para a ação. A fala precisa de dinamismo, produtividade e propósito, assim como a ação física. Conforme Knebel (2016), o cerne do “sistema” de Stanislávski é que a fala cênica em si constitui a ação principal. O ator domina conscientemente a palavra do autor e a transforma em uma palavra atuante, ativa e cheia de vida, direcionada a um alvo preciso. Recordamos que, assim como a ação física, a ação falada também é um elemento do “sistema”.

Quanto ao ritmo, Stanislávski (2017) sugere que o ator trabalhe com o que chama de “tempo-ritmo”. Para compreender essa noção, vamos recorrer ao texto de Albricker, que nos proporciona entendimento da união dos dois termos – tempo e ritmo – a partir das propostas do mestre russo:

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

são as relações entre as durações temporais que compõem o conceito de *tempo-ritmo* de Stanislávski. (ALBRICKER, 2014, p. 80-81, grifo do autor).

O conceito de tempo-ritmo está associado à ideia de andamento e regularidade. Stanislávski sugere que o ator trabalhe o seu tempo-ritmo e defina, em uma montagem cênica, o tempo das ações e das falas entremeados de momentos de pausa, que devem ser compostos por compassos divergentes e diversificados reunidos num todo harmonioso. Vale ressaltar que o tempo-ritmo do ator também deve ser definido a partir das Circunstâncias Propostas para a peça.

O diretor russo enaltece a força do tempo-ritmo para que se acesse o subconsciente do ator em suas emoções. As imagens mentais e memórias visuais do ator são estimuladas por meio de sua ação ritmada.

Palavras, falas, pensamentos, representações que levam a juízos, tudo afeta diretamente as nossas mentes. A supertarefa, as Tarefas, a Ação Transversal, tudo afeta diretamente a nossa vontade (desejos). O tempo-ritmo afeta diretamente o sentimento. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 531).

Stanislávski via no andamento proposto pelo tempo-ritmo um acesso direto ao sentimento. O tempo-ritmo é fundamental para o “sistema” de Stanislávski, pois como ressalta Knebel (2016): “por um lado, [o tempo-ritmo] permite penetrar na essência da figura e da peça e, por outro, garante a preservação do que foi encontrado nos espetáculos que já estão em cartaz.” (KNEBEL, 2016, p. 219). Para que o ator encontre a vivência na repetição de suas cenas, indica-se o cultivo consciente de um determinado tempo-ritmo que corresponda à análise da cena e de toda a peça. Esse tempo-ritmo exerce a força de acessar no ator sua vivência e não apenas uma repetição mecânica.

Além de propor ao ator que desenvolva a sua corporeidade, vocalidade e ritmo na construção de um papel, Stanislávski (2017) também enfatiza a importância da caracterização. Segundo Anatoli Vassíliev, a palavra “caracterização” em russo (xapaktephoctb [kharáktèrnost]) se refere exclusivamente ao vocabulário teatral e significa:

A totalidade dos traços característicos de uma determinada pessoa. A *caracterização* relaciona-se não apenas à simples descrição física, mas também designa tudo aquilo que faz de cada personagem um ser único, individual. Na tradição russa, por *kharákternost* entende-se, antes de mais nada, algo que se materializa graças a um processo específico. (KNEBEL (N.O.), 2016, p. 75, grifo do autor).

Stanislávski (2017) considera que a caracterização externa permite ao ator desenvolver aspectos internos de seu papel: “A caracterização é a *máscara* que esconde o ator-ser humano. Quando estamos mascarados podemos revelar os detalhes mais íntimos e maliciosos sobre nós mesmos.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 566, grifo do autor). A caracterização tem importância notável para transformação do ator no processo de construção do papel. Porém, ressaltamos que o conceito caracterização está mais associado a uma corporificação do papel do que a determinação de traços externos desse papel. A caracterização atua como um elemento capaz de transformar o ator no papel, ou seja, uma de suas características fundamentais é a transformação. A caracterização tem a força de iluminar, ilustrar e passar a forma interior da mente do papel para a plateia. Para Stanislávski, a construção do papel é proposta por meio de uma vivência baseada em vários elementos e no desenvolvimento corporal, vocal, rítmico do ator conforme o papel que está criando, além de sua caracterização.

Retomamos outros pontos trabalhados ao longo do capítulo e que são fundamentais para o processo da construção do papel como proposto pelo diretor russo. É importante que o ator mantenha em sua atuação a surpresa do papel diante das situações da peça, para que apresente o frescor da vivência e não antecipe reações. Ou seja, é necessário que o ator não perca a perspectiva do papel. Se faz essencial também planejar a perspectiva do ator e, dessa forma, arranjar, em uma relação harmoniosa, todas as tarefas do papel para que elas sigam uma linha lógica e sequencial com a finalidade de realizar a supertarefa definida. Assim, o ator compõe uma análise e um arranjo sobre a intensidade e a forma como cria suas reações para o papel.

Ainda discutimos neste capítulo os fundamentos do “sistema” de Stanislávski para a criação do papel. Os elementos do “sistema” são essenciais para a criação da vivência e, para a criação do papel, se faz necessário que o ator trabalhe seu aparato físico,

vocal e rítmico, e a caracterização a partir das circunstâncias da peça. Ao utilizar o “sistema” stanislavskiano, o ator consegue apresentar o desempenho de seu papel em cena de uma maneira viva, orgânica e genuína.

A sensação de estar sendo forçado, sujeitado por alguma coisa estranha só pode desaparecer quando os atores transformam o que é do outro em algo deles mesmos. O “sistema” ajuda nesse processo. Seus “ses” mágicos e as Circunstâncias Dadas, a inventividade e as iscas fazem o que é dos outros se tornar seu. [...] E onde existe verdade e crença, há ação genuína, produtiva e específica, a vivência, o subconsciente, criatividade e arte. Coisas que são lançadas ao ator, ou sugeridas a ele, devem não somente ser absorvidas, mas tornadas suas. Foi aí, então, que Stanislávski sugeriu que era possível falar de atuação como uma arte valiosa; só assim, para ele, a existência do teatro foi justificada. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 647).

Stanislávski então propôs um trabalho de disciplina e técnica para que os atores encontrassem vida na criação e atuação de seu papel. “Sua prioridade absoluta era que a vida fluísse no palco. Ele odiava efeitos vazios e amava a vitalidade autêntica. [...] Ele buscava a estranha mistura de disciplina e espontaneidade que caracteriza toda boa arte.” (DONNELLAN, 2017, p. XI)¹³. O diretor russo marcou o campo da atuação cênica e influenciou diversos pesquisadores da área. Dessa forma, pesquisas posteriores sobre a construção do papel complementaram as suas, solucionando algumas lacunas e sugerindo novas propostas.

¹³ Citação retirada da “Introdução”, escrita por Declan Donnellan, do livro *O trabalho do ator: Diário de um aluno*, de Konstantín Stanislávski, 2017.

CAPÍTULO 2: DONNELLAN E O DESBLOQUEIO DO ATOR

Declan Michael Martin Donnellan, mais conhecido como Declan Donnellan, é um diretor teatral inglês atual, nascido em 1953. Donnellan fundou em 1981, juntamente com Nick Ormerod, o grupo de teatro *Cheek by Jowl*¹⁴, no qual sempre trabalhou como diretor artístico em suas mais de 30 produções. Desde sua fundação, que se iniciou com a apresentação no *Fringe* do Festival de Edimburgo e teve, como consequência, os convites para atuar em Madri e Israel¹⁵, o grupo sempre foi marcado por turnês internacionais e pelos diversos prêmios em festivais teatrais que vêm ganhando pelo mundo. Em razão de sua representatividade no teatro europeu, o *Cheek by Jowl* produz obras nos idiomas inglês, francês e russo¹⁶.

Além do reconhecido trabalho na companhia, Donnellan já recebeu prêmios por sua direção em Londres, Moscou, Paris e Nova York; foi nomeado diretor associado do *Royal National Theatre* de Londres; foi diretor na *Royal Shakespeare Company* nos espetáculos *The School for Scandal*, *King Lear* e *Great Expectations*; formou uma companhia de atores em Moscou no *Festival Internacional de Teatro Tchekhov*, cujas produções já foram apresentadas em mais de 25 países. Donnellan ainda dirigiu um espetáculo do *Festival Salzburgo*, na Áustria, outro do *Teatro Maly* de San Petersburgo, o *Romeu e Julieta* do *Ballet Bolshoi*, na Rússia e o filme *Bel Ami*, uma adaptação do romance de Guy de Maupassant.

Apesar de sua vasta experiência na prática cênica, Declan Donnellan produziu apenas um livro: *O ator e o Alvo*. A obra que originalmente foi publicada em russo em 2000, teve também em 2002, uma versão original em inglês publicada pelo próprio autor. Seu livro já foi traduzido para diversas línguas como: francês, espanhol, alemão, italiano, romeno, chinês e tcheco, mas sua tradução para o português ainda está

¹⁴ O nome da companhia inglesa *Cheek by Jowl* pode ser traduzido para o português como *Lado a lado*.

¹⁵ "Mais informações na entrevista e filmagem completa do espetáculo *The Winter's Tale* disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GTflvq_vd0A&feature=youtu.be. Acesso em 03 maio 2017.

¹⁶ Mais informações sobre o *Cheek by Jowl* no site oficial da companhia: <<http://cheekbyjowl.com/>> Acesso em: 14 out. 2016.

sendo realizada pelo Prof. Dr. Luiz Otavio Carvalho, professor-orientador do *Estúdio Fisções*, e pelo Prof. Ms. Vinícius Albricker, um dos integrantes do *Fisções* e professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. O livro de Donnellan é direcionado a atores e busca resolver problemas relativos à prática cênica.

Até a arte mais estilizada tem a vida como essência; e, quanto mais vida há em um trabalho de arte, mais primorosa são as qualidades dessa arte. A vida é misteriosa e transcende a lógica; por isso uma coisa viva nunca poderá ser completamente analisada, ensinada ou aprendida. Mas aquelas coisas que notoriamente obstruem a vida, ou parecem encobri-la ou bloqueá-la, são bem menos misteriosas do que fingem ser. (DONNELLAN, 2018, p. 8).

A partir do trecho acima, observamos que para o diretor britânico a qualidade de uma arte consiste no fluxo de vida que apresenta. Como a vida é difícil de ser analisada, o trabalho de Donnellan se dá principalmente para resolver o bloqueio que obstrui o fluxo de vida do ator. O diretor parece confiar nas diversas maneiras que cada ator encontra para atuar e por isso não se atém, em seu livro, a apresentar um manual de atuação, um *como atuar*, mas a abordar o problema relativo ao bloqueio do ator na atuação cênica. Donnellan aposta menos em sugestões de atuação que na estratégia de desvendar a origem do bloqueio do ator. Sendo assim, sua proposta, em seu livro *O ator e o alvo*, é discutir sobre atuação cênica a partir da análise do bloqueio de ator que observou em suas experiências como diretor.

O diretor inglês propõe uma estratégia para que o ator não só consiga sair do bloqueio, mas também consiga evitá-lo. O que o autor intitula como “alvo” é a estratégia de desbloqueio. Além de ser apresentado no título, o termo “alvo” recebe lugar de destaque em todo percurso do livro e, portanto, nos referiremos, nesta dissertação, à proposta estratégica de Donnellan como “metodologia do alvo”, apesar da nomenclatura “metodologia” não ter sido utilizada pelo diretor, já que ele não chegou a se referir ao seu trabalho dessa forma.

Vinícius Albricker, em sua dissertação de mestrado, fez a seguinte análise sobre o trabalho de Donnellan:

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 em 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 aos dispositivos que os engendram, o *alvo*. (ALBRICKER, 2014, p. 89).

Dessa forma, optamos por nos referir à proposta de Donnellan como metodologia do alvo, já que o alvo se apresenta como a base estratégica para o desbloqueio do ator.

Antes de adentrarmos na metodologia do alvo, vamos primeiramente apresentar essa ideia de bloqueio, expondo alguns elementos apontados pelo diretor britânico como seus principais causadores.

2.1 Fatores causadores de bloqueio do ator no processo de atuação cênica

Como vimos na introdução deste capítulo, o bloqueio para o diretor inglês é a obstrução do fluxo de vida em uma atuação cênica. Donnellan (2018) reconhece essa obstrução da vida por meio de dois sintomas. O primeiro é quando o ator se encontra em uma situação de impasse e, por mais que apresente tentativas, só consegue piorar a situação. O segundo sintoma é quando ele se sente isolado nesse impasse. Portanto, o bloqueio obstrui o fluxo de vida do ator tanto interiormente quanto exteriormente, uma vez que o ator não consegue encontrar propostas para sua prática física e se sente isolado do conjunto da cena.

Carvalho e Albricker¹⁷ (2017, p. 69) ainda observam, a partir da proposta de Donnellan, que o bloqueio – visto como essa situação de impasse e paralisia – também pode estar associado ao excesso de movimentos do ator:

O bloqueio é, na visão de Donnellan (2017b), uma atitude de inatividade: ficamos paralisados. Essa paralisia não está só relacionada ao nosso corpo

¹⁷ Sugerimos a leitura do artigo *A filosofia de Declan Donnellan para uma presença viva do ator*, de Carvalho e Albricker (2017) para o aprofundamento na filosofia do diretor britânico.

imóvel no espaço, mas também está vinculada, principalmente, a nossa atitude cênica. Assim, o excesso de movimentos afobados, titubeantes 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 poderiam tocar nossos sentidos e não conseguimos ver nada a nossa frente. (CARVALHO; ALBRICKER, 2017, p. 69).

Podemos observar que o bloqueio também pode ser experimentado pelo ator por meio de ações e movimentos que não se apresentam como reação. Pois esses atos não são provocados pelos elementos da cena, mas sim advindos do isolamento entre o ator e o conjunto da cena; são atos realizados como tentativas de fuga do bloqueio.

2.1.1 O Medo e o controle

Donnellan (2018) observa que, muitas vezes, o principal causador dos momentos de impasse no trabalho do ator é o Medo. O diretor se refere ao Medo com letra maiúscula, pois conforme Carvalho e Albricker (2017), ele é abordado como uma entidade, uma criatura personificada que perturba, divide e atormenta o ator. Sendo assim, ao se referir ao Medo com letra maiúscula, Donnellan (2018, p. 26) não está tratando do “sentimento que qualquer um poderia ter se um lunático invadissem a sala agitando um rifle”, ou seja, não é o medo como um alerta biológico às situações de perigo. No entanto, o diretor britânico afirma que é difícil definir o Medo. Dessa forma, se torna mais fácil compreendê-lo ao analisarmos como ele aparece no trabalho do ator, levando-o ao bloqueio.

Donnellan apresenta uma reflexão sobre o Medo que não está associada à comprovação científica desse elemento, mas sim a uma análise pessoal baseada em sua experiência como diretor que pode servir para auxiliar o desenvolvimento do trabalho do ator bloqueado:

Então, o que é esse peculiar 'Medo' com letra maiúscula? É difícil defini-lo porque é uma amálgama pessoal de incontáveis emoções oscilantes, sempre transformando sua aparência como um cardume de peixes. Ele está conectado com a Dúvida e tem ligações com a Vergonha. Como todos os rótulos, essa palavra, esse 'Medo' é lamentavelmente abrangente. Shakespeare era fascinado por esse fenômeno e em algumas de suas obras mais representativas, ele o expõe. É aquilo que não só nos impede de atuar a nossa ação proposta, mas também, ao mesmo tempo, estorva e impulsiona Macbeth, Tróilus e Hamlet. (DONNELLAN, 2018, p. 26).

No trecho acima, observamos algumas razões pelas quais o Medo leva ao bloqueio. Ele aparece de forma indesejável no trabalho do ator e se associa à dúvida e à vergonha. Isso se dá, porque o Medo tende a dividir o ator no que o diretor britânico intitula um “duplo ilusório”: o atuante e seu próprio julgador. Ao se dividir dessa forma, a atenção que o ator deveria dirigir aos colegas de cena, figurino e objetos, é dirigida a um julgamento que faz sobre si mesmo.

Ao levar o ator a seu autojulgamento, o Medo faz com que ele sinta dúvidas sobre a qualidade de suas reações em cena. Com isso, o atuante sente vergonha de apresentar sua criação duvidosa. E então, o ator não encontra mais confiança¹⁸ durante o processo criativo. Donnellan (2018, p. 26) enfatiza que a confiança é fundamental para as apresentações públicas, pois “o ensaio tem que ser seguro para que a apresentação possa parecer arriscada”. Sendo assim, constatamos que o Medo do ator tende a levá-lo a uma sensação de isolamento e independência¹⁹ de toda a estrutura da cena, e, como vimos, o isolamento e a independência são formas de bloqueio.

Donnellan (2018) ainda observa que, diante de situações proporcionadas pelo Medo, o ator tende a agir de forma arrogante e com maneirismos. No trecho de Carvalho e Albricker, podemos observar possíveis manifestações do maneirismo e da arrogância no trabalho do ator:

Quando o ator não trabalha com confiança sobre o elemento que o provoca em cena, costumamos presenciar um corpo que começa a forjar

¹⁸Na próxima seção deste capítulo, analisaremos a importância que Donnellan atribui à confiança do ator, em lugar de uma ilusória certeza. Como veremos, a confiança e a certeza são elementos apresentados como opções de uma *escolha incômoda* que deverá ser realizada pelo ator.

¹⁹ A independência e a liberdade também são abordadas pelo diretor britânico como *escolhas incômodas*, como veremos adiante neste capítulo.

muscularmente posturas e aparências ou uma sonoridade vocal que passa a imitar esse ou aquele modo de falar para expressar alguma coisa que esteja sendo controlada pela mente do próprio ator e não, necessariamente, provocada por um elemento do jogo cênico. No nosso entendimento do pensamento de Donnellan, essas são possíveis manifestações do chamado maneirismo. Além disso, podemos dizer que são oriundas, também, de um caráter de quem atribui a si mesmo o direito de assumir comportamentos ou atitudes em relação aos outros e às coisas por deliberação própria. Esse caráter, por definição, é um tipo de arrogância. Dessa forma, tanto os maneirismos como as atitudes arrogantes acabam por impingir à atuação características artificiais. Isso, dependendo do tipo de trabalho cênico ou do momento dramático de uma atuação, pode afetar negativamente o espectador, distanciando-o, no mal sentido, da verdadeira e contundente comunicação da cena. (CARVALHO; ALBRICKER, 2017, p. 67).

Além de causar uma atuação *forçada* por maneirismos e arrogância, o Medo tem outra característica que pode atrapalhar a atuação cênica, segundo o diretor britânico. O Medo desloca a atenção do ator para fora do momento presente. Então, assolado pelo Medo, o ator volta sua atenção para seus atos do passado, em forma de *culpa*, ou se volta para o futuro, em forma de *ansiedade*, levando sua atenção para o que ainda precisa realizar em cena. Dessa forma, as preocupações do ator com seu passado ou seu futuro roubam sua atenção do que precisa ser realizado no momento presente e, como consequência, o ator se bloqueia. Donnellan (2018, p. 27) nos mostra que “o Medo não existe no ‘aqui e agora’”. Sendo assim, quando o ator dirige sua atenção para o que está acontecendo na cena, para o momento presente, ele dificilmente se bloqueará. Visto que o Medo não existe no presente, ele somente se manifesta no ator que se desloca do ‘aqui e agora’ para o passado ou para o futuro.

Ao discutir a importância de que o atuante dirija sua atenção para o momento presente, Donnellan faz uma ressalva sobre a noção de presença do ator. Conforme o diretor britânico, o ator não precisa gastar sua energia e atenção se esforçando para estar *mais* presente em cena, pois se o corpo do ator está no presente, ele deve apenas descobrir-se nesse momento e não se deixar sabotar pelo Medo. “O ‘ato de tentar’ tende a deixar o ator concentrado²⁰” (DONNELLAN, 2018, p. 28) e, dessa forma, ele não deve tentar se tornar *mais* presente em cena, pois o desejo de controle de sua própria presença faz com que o ator volte sua atenção para si mesmo e se isole do conjunto da cena. Para não entrar em bloqueio, o ator não deve ficar reunindo

²⁰ A concentração e a atenção também serão abordadas na seção 2.2.2 sobre as *escolhas incômodas* deste capítulo.

remorsos passados e ansiedades futuras, nem se ater ao seu desejo de controle de sua presença em cena, mas sim dirigir sua atenção para todos os elementos da cena no momento presente.

O diretor britânico observa que o Medo induz o ator a buscar um estado de controle de sua atuação, o que também tende a bloqueá-lo. Conforme Donnellan (2018), alguns controles do corpo humano são vitais, mas a busca por um estado de controle, que aparece quando o ator se depara com o Medo, tende a inibir e aprisionar o corpo. A noção de controle da cena é ilusória, por mais que o atuante tenha elaborado e ensaiado diversas vezes uma estrutura, ele não pode controlar tudo o que está a sua volta, pois pode se deparar com uma situação inesperada. Sendo assim, o ator pode tomar algumas precauções, mas é imprudente que “fique preocupado” ao longo da cena, buscando controlar a sua atuação, conforme afirma o diretor britânico. O estado de controle faz o ator voltar sua atenção para dentro de si mesmo e não para os elementos da cena no ‘aqui e agora’ que precisam ser observados para provocar suas reações. “Paramos de nos movimentar porque o Medo nos mantém em um estado de controle.” (DONNELLAN, 2018, p. 103).

2.1.2 A primazia do ego

Na seção anterior, observamos que tanto o Medo quanto o controle têm uma característica em comum: são sentimentos que dirigem a atenção do ator para si mesmo. Dessa forma, todos os elementos que rodeiam o trabalho do ator tornam-se secundários ou até mesmo inexistentes em sua atuação. Então, perdido em si, o ator se bloqueia na racionalização de suas ações por meio de pensamentos e sentimentos.

Imagine que estejamos com fome e não há comida em casa. Não importa quantas vezes procuramos por comida no refrigerador: ele permanecerá vazio. O único lugar de se conseguir comida é fora de casa. Se ficarmos em casa, morreremos de fome, não importa quantas vezes remexemos as prateleiras metálicas. Para o ator, “ver” é como sair de casa. Parece muito

seguro em casa, parece tão ameaçador nas ruas, mas isso é uma ilusão. Não é seguro em casa; somente é seguro nas ruas. Não vá para casa. (DONNELLAN, 2018, p. 25).

Essa metáfora é apresentada pelo diretor britânico para elucidar o ator sobre sua necessidade de ver o que está fora de si no momento presente, fora de casa, e de não se isolar em uma interiorização que pode parecer segura, mas que, na verdade, tende a bloqueá-lo. Para destacar ainda mais a associação do bloqueio com a atenção do ator voltada para si mesmo, Donnellan observa uma série de questões que comumente são pontuadas por diferentes atores de lugares diversos, quando estão em situação de bloqueio. As questões são as seguintes:

‘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 devo me movimentar’
 ‘Eu não sei o que eu devo sentir’
 ‘Eu não sei o que eu estou dizendo’
 ‘Eu não sei o que eu estou atuando’ (DONNELLAN, 2018, p. 14).

Donnellan nomeia essas oito questões de “patas da aranha”, pois as patas de uma aranha, apesar de serem distintas, estão ligadas a um mesmo ser. Da mesma forma, as oito frases, ainda que diferentes, se interligam no trabalho de ator. Apesar de abordarem temas diversos, elas são complementares, pois o ator deve lidar em cena, ao mesmo tempo, com as reações, as provocações, o papel, o espaço, sua plasticidade, sentimentos, falas e circunstâncias. Porém, como visto anteriormente, a atenção do ator bloqueado não está dirigida para esses elementos, mas sim para si mesmo.

Donnellan (2018) acentua a repetição do “eu” em cada pata da aranha apresentada acima. O excesso do “eu” no trabalho do ator é uma ilusão de controle do Medo. A primazia do “eu” se apresenta como um isolamento do ator da cena teatral, um bloqueio para ver o que está em jogo no ‘aqui e agora’. Carvalho e Albricker (2017) ainda observam que se individualizar, ou seja, cultuar o egocentrismo, é uma característica inerente à cultura ocidental, reforçada pelo Medo.

Como o ator acredita que nada existe além dele mesmo, ele não consegue ver as verdadeiras coisas sobre as quais ele precisa reagir para transformar. Nesse caso, o ator acredita que sua relação com o mundo exterior é esse estado egocêntrico, essa sensação pessoal e interior com a qual convive. Assim o ator passa a agir deliberadamente e por vontade própria em cena, chegando, às vezes, a fazer isso por vaidade ou exibicionismo. (CARVALHO e ALBRICKER, 2017, p. 68).

Além de alertar o ator para o risco de se fechar em si mesmo através da metáfora da casa, Donnellan (2018) retoma os mitos de Narciso e Medusa para mostrar que, em si mesmo, o ator não encontrará provocações para interagir no jogo cênico. Narciso se encantou pela visão de si mesmo, se cegou para o mundo e por isso alcançou a sua morte. Já Medusa se petrificou vendo o próprio olhar e se paralisou para sempre. Ao retomar esses dois mitos, o diretor britânico reforça que quando o ator acredita que sua relação com o mundo exterior é limitada em seu estado interior e pessoal, assim como Narciso e Medusa, ele cava a própria morte: a sua paralisia. O ator se bloqueia quando se prioriza em cena, buscando ver a si mesmo ao invés de estar atento aos elementos que compõem o jogo cênico.

Como vimos, para Donnellan uma atuação de qualidade deve “ter vida”. Ele afirma que uma atuação para ser viva, precisa ser reativa. Assim, para reagir em cena, a atenção do ator deve estar dirigida principalmente para fora de si mesmo. Donnellan analisa a primeira questão colocada nas oito patas da aranha, nos alertando sobre a importância de que o ator dirija sua atenção para os elementos que o rodeiam em cena:

“Eu não sei o que eu estou fazendo”. Esse é o mantra do ator bloqueado e pode preparar uma armadilha à força, onde todos podem tropeçar. [...] A estrutura da afirmativa é importante. A palavra “eu” está repetida. [...] Mas essa reclamação que soa como razoável ignora completamente uma coisa vital. [...] A atenção que devia ser reservada para essa “coisa”, a quantia que lhe era de direito foi revertida ao sujeito “eu”. [...] É crucial ver que as exigências do “saber” e do “eu” não podem ser resolvidas a menos que, primeiramente nos ocupemos com essa “coisa sem nome”. Portanto, começaremos com a “coisa” tão negligenciada que ainda não recebeu um nome. A essa coisa sem nome eu batizarei de ALVO. [...] O alvo tem que ser considerado antes do “eu” e do “saber”. (DONNELLAN, 2018, p. 15).

No trecho acima notamos que o “eu” é a principal fonte de bloqueio do ator, por isso a atenção para o que está fora do “eu” se faz tão importante no trabalho sugerido pelo diretor inglês. Como recurso para que o ator dirija sua atenção para fora de si mesmo,

Donnellan cria o termo “alvo”. Sua intenção ao propor a noção de “alvo” é fazer com que o ator não se sinta bloqueado em cena, pensando no que deveria fazer ou saber, mas sim que dirija sua atenção ao que está externo a ele, ou seja, seus “alvos”. A finalidade da proposta do diretor britânico é educar o corpo do ator para desenvolver a capacidade de encontrar alvos para cada reação em cena, de forma que ele nunca *aja*, mas sim *reaja* a cada alvo que apareça.

2.2 O ator e o alvo: regras e escolhas incômodas

Donnellan afirma que o ator deve ter a atenção despertada para tudo aquilo que lhe provoca à sua volta, pois essa “coisa” que está do lado de fora é que vai tirá-lo de seu bloqueio. Essa “coisa” que lhe provoca é nomeada por Donnellan como “alvo”. São os alvos que provocam o ator a reagir. Para o diretor, a atuação deve ser atenta e reativa, pois é por meio da atenção aos alvos externos que o ator estará reativo ao instante presente sem entrar em bloqueio.

O ator abdica-se do poder e o entrega ao alvo. Não há nenhuma fonte interior que nos tornará independentes do mundo exterior. Não existimos sozinhos, somente existimos em um contexto. Imaginarmos que podemos sobreviver fora de um contexto é imprudente. O ator somente pode agir em relação àquilo que está no exterior, o alvo. (DONNELLAN, 2018, p. 20).

2.2.1 As seis regras do alvo

O alvo é o que está fora do ator e o que o provoca a reagir, mas nem tudo o que está fora do ator pode ser considerado um alvo, pois do contrário, o instrumento perderia sua validade. Para esclarecer o significado que dá a essa estratégia de desbloqueio, o diretor britânico criou seis regras para ajudar o ator a estabelecer seus alvos. As regras são as seguintes:

- 1: Sempre existe um alvo.
- 2: O alvo sempre existe exteriormente e a uma distância dimensionável.
- 3: O alvo existe antes que necessitemos dele.
- 4: O alvo é sempre específico.
- 5: O alvo está em transformação.
- 6: O alvo é sempre ativo. (DONNELLAN, 2018, p. 17-21).

Para compreendermos as regras propostas por Declan Donnellan, vamos analisar cada uma separadamente.

O diretor inglês sugere como primeira regra a de que *sempre existe um alvo*.²¹ Seu intuito é esclarecer ao ator que sua atuação sempre deve ser reativa. Ou seja, o ator não pode realizar nada em cena por um simples desejo pessoal e independente, mas sim por uma provocação do alvo. Dessa forma, durante toda a sua atuação o ator deve ter alvos para poder reagir e, assim, a cena é realizada mediante uma sequência de alvos provocadores seguidos de reações.

Vale fazermos duas ressalvas sobre os alvos. A primeira é a de que um alvo pode ser tanto concreto, quanto imaginário. Por exemplo, suponhamos que uma atriz está criando o papel de Lady Macbeth, da peça *Macbeth* de Shakespeare. Ainda que a atriz não tenha presenciado a profecia feita pelas bruxas – de que Macbeth será rei – por meio do relato na carta que seu marido lhe envia, ela consegue se convencer da verdade do que as bruxas se expressavam. Assim, Lady Macbeth é instigada a reagir

²¹ Destacamos em itálico cada regra do alvo mencionada ao longo do texto para facilitar a análise de todas elas.

à força da verdade dessa profecia, a criar uma estratégia para eliminar o obstáculo para a concretização do ato predito, ou seja, assassinar Duncan, o rei vigente. Eis um exemplo de uma reação impulsionada por um alvo imaginário: a força da verdade da profecia demonstrada no ato da predição.

A segunda ressalva de Donnellan é a de que o ator pode ter mais de um alvo simultaneamente. Para exemplificar essa situação, retomemos a peça *Macbeth*. Suponhamos que o ator que está criando o papel Macbeth realiza a cena do jantar em que ele começa a enxergar o fantasma de Banquo, assassinado por Macbeth. Nessa cena, os amigos de Macbeth convidam-no a sentar à mesa. No entanto, ele enxerga o fantasma sentado em seu lugar. Assim, Macbeth tem dois alvos distintos ao mesmo tempo: os amigos e o fantasma. Dessa forma, simultaneamente, ele reage às perguntas dos amigos, respondendo-os, e reage à presença do fantasma, se distanciando. Essa duplicidade interferirá de modo expressivo tanto no corpo do ator, dividindo-o entre o se sentar e o não se sentar, quanto na sua reação falada, procurando uma razão plausível para não aceitar assentar-se, sem poder dizer o motivo que realmente o impede de fazê-lo. Pode parecer exagerada a regra de que sempre existe um alvo para cada reação do ator. No entanto, sempre existe um contexto sobre o qual o ator está trabalhando. Dessa forma, o atuante não age em cena por um desejo próprio e independente do contexto cênico, ele reage aos alvos presentes nas circunstâncias que foram propostas para a cena.

A segunda regra é a de que *o alvo sempre existe exteriormente e a uma distância dimensionável*. Como vimos, Donnellan propõe a noção de alvo para que o ator olhe para fora e não fique preso em si mesmo. Contudo, o alvo pode ser eu mesmo, desde que esse *eu* a quem reajo possa ser exteriorizado como a dor de cabeça ou a fome, por exemplo. O diretor britânico nos explicita sobre essa possibilidade de uma parte do *eu* ser o alvo que provoca a reação:

O que acontece quando o alvo parece estar dentro do cérebro, por exemplo, quando estamos com uma dor de cabeça insuportável? Como esse alvo pode ser localizado exteriormente? Qualquer que seja a dor que temos, por mais que seja uma agonia íntima, haverá sempre uma diferença entre o paciente e a dor. Isso tanto é verdade que algumas pessoas que sofrem de dores terríveis já devem ter dito a vocês que, estranhamente, se sentem como se estivessem separadas da dor. Quanto mais intensa fica uma enxaqueca, mais nitidamente parece que existem duas individualidades no mundo, a dor e o

sofredor. A dor pode invadir o cérebro, mas ela permanece exterior à consciência. Há sempre uma distância vital. (DONNELLAN, 2018, p. 19).

Retomemos a metáfora da casa sem comida para analisar o trecho citado. Por meio da metáfora, Donnellan nos esclarece que a noção de alvo serve para que o ator não se paralise e se aliene em si, pois em si mesmo não encontra provocações, assim como não encontra comida sem sair de casa. Quando alguma coisa em mim – como no exemplo da dor de cabeça – provoca uma reação do meu corpo inteiro, essa coisa não me paralisa, mas me impulsiona a reagir visível e concretamente para transformá-la. A dor de cabeça pode ser considerada um alvo, já que também pode ser vista como externa a mim a partir de minha percepção. Eu a percebo como algo externo a mim e posso lutar contra ela, realizando algo visível para transformá-la, ou seja, eliminá-la. Assim, reajo sobre esse alvo específico com atitudes visíveis para quem esteja me observando, nesse caso, o espectador. O fato de o alvo estar a uma distância dimensionável se faz compreensível visto que o ator necessita reagir sobre ele. Se o alvo não for alcançável, não poderá haver reação.

A terceira regra é: *o alvo existe antes que o ator necessite dele*. Como vimos na primeira regra, o ator reage aos alvos encontrados, existentes em todas as Circunstâncias Propostas sugeridas para a elaboração do espetáculo. Dessa forma, antes mesmo de surgir a necessidade do ator, no momento de atuar, os alvos já estão presentes, disponíveis, para serem vistos quando da identificação e criação das Circunstâncias Propostas. Por isso é que Donnellan propõe ao ator que ele busque descobrir os alvos e não que os invente. Se faz essencial, portanto, que o ator esteja com a sua atenção direcionada ao que o cerca em cena para encontrar os alvos que irão provocar suas reações.

A quarta regra é a de que *o alvo é sempre específico*. O ator não pode reagir a uma generalização, mas sim a um alvo específico. Donnellan (2018, p. 21) também alerta que o alvo é diferente para cada pessoa, ou seja, cada pessoa vê um mesmo alvo de forma distinta. Para que se compreenda a especificidade do alvo, o diretor britânico apresenta o seguinte exemplo:

Em “luto pela vida”, “vida” é o alvo. O soldado ferido que luta para viver terá uma imagem muito específica do próximo momento de vida de que necessita.

Ele não luta por uma causa genérica. Não há uma generalização em seus atos de tentar e lutar. Seu esforço, seu empenho, sua tosse são impulsionados pela imagem do próximo momento de vida que vê e de que necessita. (DONNELLAN, 2018, p. 21).

Assim sendo, o ator precisa encontrar a especificidade de seu alvo quando ele parece generalizado, pois, o alvo nunca pode ser uma generalização. Para o soldado do exemplo de Donnellan, a vida não pode ser uma generalização, não pode ser uma vida toda ou qualquer porção de vida, mas sim o próximo instante de vida específico que esse soldado ferido terá se conseguir viver. Vida, nessa perspectiva, não pode representar toda a existência de um ser ou todo o seu futuro, mas sua sobrevivência física que determinará o acontecimento que está por vir, como, por exemplo, o abraço de sua esposa que o espera ou a chegada do filho que ainda vai nascer. Dessa forma, a vida, o futuro ou o passado não podem ser alvos se estiverem generalizados. Para serem alvos, o ator precisa descobrir aspectos específicos da vida, do futuro ou do passado, em função do contexto proposto para sua cena. Quando os alvos estão generalizados, o ator pode ter dificuldade para perceber o que deve fazer e, então, se bloqueia.

A quinta regra é a de que *o alvo está sempre em transformação*. Em uma peça, um mesmo alvo pode provocar o ator diversas vezes, mas o ator não pode enxergá-lo da mesma forma em estágios diferentes da peça, porque o alvo está em constante transformação. Por exemplo, em uma montagem da peça *Macbeth* de Shakespeare, Lady Macbeth pode reagir às provocações de Macbeth durante todo o espetáculo, mas Macbeth não será o mesmo do início ao fim da peça. Ele se transforma e cada transformação provoca Lady Macbeth a realizar novas reações para que consiga atingir seus objetivos.

A sexta e última regra é a de que *o alvo é sempre ativo*. Ou seja, o alvo está sempre agindo sobre o ator, provocando-o, e por isso precisa ser transformado por ele. É uma função do alvo impulsionar o ator a reagir. Por exemplo, se o objetivo de Lady Macbeth é se tornar rainha, quando ela vê Macbeth hesitar diante da possibilidade de assassinar o rei, ela terá que encorajá-lo a realizar o ato. Sendo assim, o ator não age por seus próprios desejos independentes da cena. O ator reage quando vê um alvo em ação sobre ele, obstaculizando seu progresso cênico, por exemplo. Dessa forma, o alvo precisa ser transformado.

As regras analisadas são as únicas seis regras do alvo. No entanto, diante da escolha pela palavra alvo, que carrega outros sentidos fora do aspecto cênico sugerido por Donnellan, ele então dissocia outros possíveis sentidos e concepções que podem confundir o ator, fazendo uma ressalva sobre o que um alvo NÃO é: “O alvo não é um objetivo, nem uma vontade, nem um plano, nem uma razão, nem uma meta, nem um foco, nem uma motivação.” (DONNELLAN, 2018, p. 23).

Para complementar o seu objetivo de fazer com que o ator se livre de seu egocentrismo, da busca por um estado de controle e das ilusões do Medo e que, de fato, lance mão da estratégia desbloqueadora – o alvo –, Donnellan estabelece algumas atitudes que devem ser tomadas pelo atuante. Essas atitudes fazem com que o ator dirija a sua atenção para o alvo e não para si mesmo. Elas são denominadas *escolhas incômodas*.

2.2.2 As sete escolhas incômodas

Conforme o diretor britânico, além de aprender a reconhecer um alvo, o ator precisa tomar certas atitudes em cena para que realmente consiga ver os alvos. Essas atitudes são denominadas *escolhas incômodas*, pois abordam elementos que parecem conciliáveis, mas que não podem ser adotados simultaneamente. Além disso, são escolhas difíceis de serem tomadas porque implicam no desprendimento total de uma em favor da outra.

Essas sete escolhas incômodas não são como os sete pecados capitais. Acreditamos que 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 se livrar da “teia da aranha”. Apesar de o autor adjetivar as escolhas como incômodas, percebemos aqui o quão podem ser úteis para libertar o ator de seus incômodos. Assim, também podemos entendê-las como **escolhas para tirar incômodos**. (CARVALHO e ALBRICKER, 2017, p. 70, grifo dos autores).

Para que o ator não se isole da cena entrando em bloqueio, Donnellan sugere o alvo. No entanto, para que o alvo seja sempre buscado pelo ator, o diretor britânico sugere as sete escolhas a seguir, que serão analisadas adiante:

Concentração ou Atenção
 Liberdade ou Independência
 Ver ou Mostrar
 Certeza ou Confiança
 Criatividade ou Curiosidade
 Originalidade ou Singularidade
 Excitação ou Vida (DONNELLAN, 2018, p. 24-157).

A primeira escolha incômoda é entre *concentração* e *atenção*.²² Como vimos, a proposta do diretor britânico com os alvos é de fazer com que o ator veja o que está à sua volta e precisa ser transformado. Para que veja o que está diante de si, provocando-o a reagir, o ator precisa prestar atenção ao que está em seu redor, para encontrar alvos no espaço, nas pessoas, nos objetos. Dessa forma, a *atenção* diz respeito ao alvo. Já a *concentração* diz respeito ao interior do ator, pois, conforme observa Donnellan, o ato de se concentrar cega o ator a ver qualquer coisa exterior. Então, quando o ator se concentra, ele volta para si mesmo e se isola da cena e, desse modo, ele não consegue estar atento aos alvos.

A segunda escolha incômoda proposta pelo diretor britânico é entre *liberdade* e *independência*. Donnellan alerta que a independência é proveniente do Medo, pois aquele que busca independência não quer se ver dependente do que pode causar obstáculos. Podemos observar que o ator não deve ter Medo das coisas que possam se apresentar como barreiras a seus objetivos em cena, pois elas podem provocá-lo a reagir. Os obstáculos, então, podem ser alvos que precisam ser transformados pelo ator. Sendo assim, o ator não pode ser independente, porque depende dos alvos que o rodeiam para obter a provocação sobre a qual reagir. Consequentemente, a *liberdade* é uma característica útil e necessária para o ator que precisa encontrar diversas possibilidades para reagir aos alvos que o cercam.

²² Destacamos em itálico os pares de escolhas incômodas ao longo do texto para instigar o leitor a refletir sobre as escolhas propostas por Donnellan.

A terceira escolha incômoda é entre *ver* e *mostrar*. Conforme Donnellan, o desejo de mostrar advém de uma necessidade de controle do ator sobre a recepção da plateia. Se um ator busca mostrar aos espectadores o papel que atua, ele estará mais próximo de discursar sobre o papel ou de julgar esse papel do que de reagir a partir das Circunstâncias Propostas. Assim como observamos no início deste capítulo, o julgamento tende a fazer o ator se isolar da cena, porque ao julgar, o atuante volta-se para seus pensamentos, ou seja, volta-se para si mesmo. Portanto, o ator não deve tentar mostrar o papel que atua. Carvalho e Albricker (2017, p. 71) ressaltam que “o ator não deve tentar mostrar sentimentos e emoções como amor ou ódio. Tentar “mostrar” costuma levar a generalizações que esvaziam a atuação e desviam-na de seu fluxo de vida”. Já o *ver* é essencial para a reação aos alvos. Vale ressaltar que, como aponta o próprio Donnellan (2018), as palavras *ver* e *visão* são usadas por ele para representar todos os sentidos: o olfato, o paladar, a audição, o tato e a própria visão. Ao *ver* os alvos, o ator deve percebê-los com qualquer um de seus cinco sentidos.

A quarta escolha se refere à *certeza* e à *confiança*. Conforme Donnellan (2018), a noção de certeza do ator pode levá-lo ao bloqueio – como, por exemplo, a certeza de que não esquecerá seu texto, a certeza de que tudo ocorrerá assim como nos ensaios, ou a certeza de que irá realizar – porque as certezas tiram a atenção do ator do que está, de fato, acontecendo na cena no “aqui e agora”. Além disso, como vimos na seção anterior, o controle da cena é ilusório. Do mesmo modo podemos observar que a certeza também advém de uma ilusão, pois o ator não consegue dominar o que está fora dele, como o cenário, seu colega de cena, a iluminação, a sonoplastia. Albricker (2014, p. 102) enfatiza outro aspecto da certeza: “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”. A partir desse trecho e conforme anteriormente analisado, constatamos que o ator precisa estar atento ao que está acontecendo no momento presente. Levar a atenção para situações futuras ou passadas tende a bloquear o ator. Donnellan propõe que ao invés de ter certezas sobre sua atuação, o ator aposte em ter *confiança* no que realiza. O ator não pode ter certeza e confiança simultaneamente, pois quem tem certeza tem garantia e não precisa confiar no que vai acontecer diante de si. No entanto, aquele que tem confiança só pode confiar em tudo à sua volta no instante presente, porque não tem certeza de que a cena sairá exatamente como

planejada. Sendo assim, o diretor inglês desloca a certeza, que é uma atitude pessoal do ator e isolada do jogo cênico, para a confiança nas situações que acontecerão em cena e que o provocarão a reagir. Portanto, a confiança é uma atitude favorável à percepção dos alvos, em contrapartida de inventá-los ou mesmo prevêê-los.

A quinta escolha incômoda é entre a *criatividade* e a *curiosidade*. A criatividade pode ser positiva para o artista. Assim como apresenta Donnellan (2018, p. 154): “todos os seres humanos são criativos, mas nossa criatividade é um sintoma e não uma causa”. O ator não pode controlar a criatividade, pois quando ele busca ser criativo, encontra um caminho para o isolamento e para sua concentração. A criatividade não pode ser controlada pelo ator, porque, como vimos, toda tentativa de controle é ilusória e tende a causar bloqueio. Já a *curiosidade* proporciona ao atuante o contato com o mundo exterior, desperta sua atenção para o que acontece à sua volta e, assim, direciona sua atenção para os alvos. O curioso é aquele que está atento ao que o rodeia. E o ator curioso é aquele que está atento aos alvos.

A *originalidade* ou a *singularidade* é a sexta escolha incômoda. Donnellan faz a seguinte ressalva a respeito da singularidade:

[A atriz] Irina²³ é singular. Irina é insubstituível. Ninguém consegue atuar Julieta como Irina, pois ninguém consegue ver exatamente como Irina. Quando Irina vê através dos olhos de Julieta, estes se tornam singulares. Toda atriz que atuar Julieta verá através de um par de olhos diferente, porque cada atriz é um ser humano diferente e singular. (DONNELLAN, 2018, p. 154).

A partir do trecho acima, podemos observar que a *singularidade* é inata ao ser humano; todo ser humano é singular. Já a originalidade diz respeito a uma busca do ator. Quando busca atuar de forma original, o ator se volta para o que está realizando, o que representa a famigerada jornada para si mesmo. Então, o objetivo do ator passa a ser a sua forma de atuação e não mais descobrir e ver os alvos para transformá-los. Dessa forma, a busca por uma atuação original pode bloquear o ator. Portanto, é fundamental que o atuante esteja consciente de que ao invés de se isolar da cena à

²³ Ao longo de todo o livro *O ator e o alvo*, ao abordar todos os aspectos sobre a atuação cênica que se propõe a discutir, Donnellan exemplifica diversas questões utilizando a situação imaginária em que a atriz Irina está compondo o papel de Julieta, da peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare.

sua volta buscando originalidade, ele deve saber ver os alvos nas Circunstâncias Propostas e, desse modo, ser singular, uma vez que cada pessoa é singular e tem um olhar diferente sobre as coisas. Cada ator pode descobrir alvos diferentes em uma mesma circunstância, quando está atento no 'aqui e agora'.

A última escolha incômoda é entre a *excitação* ou a *vida*. Como vimos no início deste capítulo, para o diretor britânico, a qualidade de um trabalho é medida conforme a vitalidade que apresenta. No entanto, a vida está fora de nosso controle, pois não podemos ter certezas de que atuaremos de forma viva e precisa. O ator, portanto, tende a fabricar a excitação em lugar da *vida*. Entretanto, a excitação fabricada não é uma reação a um alvo, mas sim um desejo de controle e um caminho para que o ator se perca em si mesmo. Sendo assim, o ator deve voltar a sua atenção para os alvos, porque reagindo a eles terá mais chance de atuar de forma "viva", em vez de se excitar para parecer vivo.

Enfatizamos que essas escolhas foram recomendadas por Donnellan, em sua metodologia do alvo, como proposta estratégica de fazer com que o ator deixe de olhar para si mesmo e dirija toda a sua atenção aos alvos. Todavia,

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. Entretanto, Donnellan (2017b) propõe tais escolhas com base na arte do teatro e em sua demanda de uma atuação viva e singular, livre de bloqueios. (CARVALHO e ALBRICKER, 2017, p. 75).

Associando as escolhas incômodas à sua metodologia do alvo, Donnellan desperta a atenção do ator para o que está fora dele, impulsionando-o a reagir e a evitar situações de bloqueio. Assim, observamos na afirmação de Carvalho e Albricker, que reúne todas as escolhas incômodas: "Para que a atuação tenha **vida** e **singularidade**, o ator precisa ter **confiança**, despertando sua **atenção** e **curiosidade** para, com **liberdade**, **ver** coisas e, então, reagir." (CARVALHO; ALBRICKER, 2017, p. 74, grifo dos autores). Considerando o significado de alvo e de suas regras, assim como das escolhas incômodas, o ator pode encontrar atitudes em cena que evitam o bloqueio. A metodologia do alvo se propõe a trazer a atenção do ator para os alvos presentes no 'aqui e agora', provocando uma atuação reativa e viva.

A partir das propostas de Donnellan discutidas nas duas primeiras seções deste capítulo, podemos agora evidenciar algumas relações entre a metodologia do alvo de Declan Donnellan e o sistema stanislavskiano, discutido no primeiro capítulo²⁴. Por exemplo, o ator que, por ventura, consiga assimilar os princípios de Stanislávski somente em um âmbito abstrato ou mental pode, por meio da manipulação do alvo – estratégia donnelliana – encontrar aspectos sonoros, assim como de forma, peso, cor e sensações que antes lhe eram inacessíveis. Outro exemplo é que, conforme as discussões trazidas neste capítulo, podemos observar que os alvos são encontrados nas Circunstâncias Propostas para o espetáculo. Ainda podemos destacar que os objetivos das ações físicas são concretizados por meio de reações do ator, que são provocadas pelos alvos. Dessa forma, as Circunstâncias Propostas e os objetivos das ações físicas podem adquirir, em Donnellan, dimensões concretas – palpável, visível ou audível – por meio da existência do alvo.

2.3 O desbloqueio do ator no processo de construção do papel

Para evitar o bloqueio do ator, Donnellan, em suas reflexões, além de alertar os atores sobre os fatores causadores desse bloqueio – o Medo e o controle – apresenta sua estratégia metodológica, denominada alvo, e propõe atitudes que devem ser tomadas pelo ator baseadas em escolhas incômodas.

No que diz respeito ao processo de construção do papel, o diretor britânico nos proporciona novas reflexões que, somadas às bases anteriormente expostas, podem auxiliar o ator a não se isolar da cena, a não entrar em bloqueio, na fase de criação do papel.

²⁴ Apesar de evidenciarmos algumas relações entre Stanislávski e Donnellan nesta seção, essas relações serão mais aprofundadas no terceiro capítulo desta dissertação.

2.3.1 Eu não sei quem sou

Tratando-se especificamente da construção do papel em situação de bloqueio, a pata da aranha que se destaca é a “eu não sei quem eu sou”. Nessa situação de bloqueio, o ator pode levantar a questão “quem eu sou?”. Podemos notar que, provavelmente, as respostas para essa questão tendem a ser reduzidas a uma noção de permanência. Por exemplo, sou filho dos meus pais, me chamo assim, nasci ali. Essas são respostas que não serão alteradas ou transformadas pelo ator, faça ele o que fizer. Ao tentar definir quem é o papel por meio de informações permanentes, o ator, conforme Donnellan (2018), tende a entrar em uma imobilidade e, como consequência, em bloqueio. Assim, se torna mais interessante que o atuante busque perguntas que o levem à ação, que provoquem mudanças, como por exemplo: “Quem eu preferiria ser?” acompanhada de sua oposição: “Quem eu teria pavor de ser?”. Como podemos observar, essas duas perguntas são opostas e apresentam um conflito entre o desejo e o temor. Perguntas conflitantes são ainda mais provocativas para evitar o bloqueio e levar à reação, pois ajudam o ator a elaborar objetivos e analisar os seus riscos na cena.

Ainda sobre o bloqueio causado pela pata da aranha paralisante “eu não sei quem eu sou”, Donnellan traz um alerta: o ator não deve buscar se transformar em seu papel. Primeiramente, precisamos ressaltar que o ator nunca consegue se transformar, pois ele não consegue mudar a si mesmo. Somente o alvo se modifica e está em constante transformação. É também importante evidenciar que o ator é diferente do papel que atua. Donnellan (2018) observa que muitas vezes o ator busca sentir em cena a profundidade proposta pelas falas do personagem na dramaturgia. Esse desejo é ilusório, pois “os sentidos do ator nunca assimilam tanto quanto os da personagem conseguem em uma situação real de apresentação” (DONNELLAN, 2018, p. 12). O ator deve compreender a diferença existente entre os sentidos reais do personagem dramático e os seus próprios como um estímulo, por duas razões. A primeira é que o ator não pode confiar sua atuação em seus sentimentos, visto que não possui um controle consciente sobre eles. A segunda razão é que essa falta de controle dos

sentimentos estimula ainda mais que a atenção do ator provoque sua imaginação, para que ele possa enxergar as provocações dos alvos, pois “é a imaginação que nos capacita a perceber as coisas [...] é somente a imaginação que pode nos conectar à realidade.” (DONNELLAN, 2018, p. 12). Então quanto mais a imaginação do ator estiver provocada por sua atenção, mais alvos ele encontrará em cena.

Para evidenciar ainda mais a diferença entre o ator e o papel, Donnellan (2018) nos apresenta a ideia de que os obstáculos vividos pelo papel são importantes para a atuação do ator. Ou seja, os conflitos propostos por uma dramaturgia, por exemplo, induzem o ator a encontrar alvos em cena e, como consequência, evita seu bloqueio porque ele é provocado a reagir. Dessa forma, os aspectos sobre o tempo, a incompletude, a separação, as palavras do texto, observadas pelo papel como obstáculos aos seus desejos, serão provocações para que o ator procure realizar os seus objetivos.

Delimitando ainda mais a diferença entre o ator e o papel, Donnellan observa que o papel se transforma, mas o ator não deve buscar se transformar e nem “ilustrar” essa transformação. Isso porque, desse modo, o ator traz sua atenção para a forma de se comportar, ou seja, sua atenção volta para si mesmo.

Irina não consegue se transformar em Julieta. Não consegue atingir o estado de Julieta, o suposto âmago da personagem. Jamais conseguirá possuir Julieta. E ficará bloqueada se se punir por isso, porque não compete a ela ‘se tornar’ Julieta. Se tentar se metamorfosear, morrerá artisticamente. Irina acabará, apenas, mostrando Julieta. (DONNELLAN, 2018, p. 59).

Assim, para evitar o bloqueio, em lugar de evidenciar as transformações do papel, o ator deve buscar perceber os alvos e reagir sobre eles. Essa reação promoverá as mudanças dos alvos que, conseqüentemente, atingirão o ator, provocando-o a outras reações.

Os apontamentos feitos pelo diretor inglês têm a finalidade de direcionar a atenção do ator para os alvos e evitar o bloqueio. Sendo assim, para que o ator veja os alvos em um processo de construção do papel, Donnellan não sugere que o ator se funde ou se transforme em seu papel, mas sim que o ator veja através de seus olhos.

É fundamental para a metodologia do alvo que o ator veja através dos olhos de seu papel, pois as suas reações serão motivadas pelas Circunstâncias Propostas em que o papel está inserido. Vale retomarmos que, segundo o próprio Donnellan (2018), as palavras ver e visão são usadas para representar todos os sentidos: o olfato, o paladar, a audição, o tato e a própria visão. O que o diretor inglês nos indica é que o ator precisa ver, ou seja, perceber com seus sentidos, como se o seu papel fosse uma lente para os olhos do ator, pois, dessa forma, o ator encontrará alvos e reagirá conforme as Circunstâncias Propostas para seu papel.

Irina só pode fazer o que Julieta faz. E ela não conseguirá fazer o que Julieta faz enquanto não ver o que Julieta vê. Como vimos, a suposta viagem através de Julieta não é o que parece. É, nada mais nada menos, uma viagem através de Julieta para que Irina veja o que está em jogo para Julieta naquilo que Julieta vê. (DONNELLAN, 2018, p. 59).

Irina precisa caminhar através dos sentidos de Julieta para ver, perceber, escutar, sentir o cheiro, saborear e intuir o universo mutável que Julieta habita. Irina tem que abandonar todas as suas esperanças de ser capaz de se transformar em Julieta, de nos mostrar Julieta e, ao contrário, investir na tarefa miraculosa, porém realizável, de ver e se movimentar pelo espaço que Julieta vê e habita. (DONNELLAN, 2018, p. 60).

Irina tem que se impedir de controlar o que ela vê. Depois, ela também tem que impedir Julieta de bloquear o que Irina vê. Irina tem que ver através de Julieta aquilo que Julieta vê. Como de costume, Irina não pode ver quem Julieta é; Irina só pode ver o que Julieta vê. [...] Irina pode até ser capaz de fazer o que quiser no espaço, mas Julieta não. Esses alvos restringem, moldam, limitam e impedem tudo que Julieta quer fazer por um simples querer. E desse conflito nasce a energia da atuação. (DONNELLAN, 2018, p. 87).

Baseado nos trechos acima, podemos destacar a importância de o ator ver através dos olhos de seu papel. É essa a maneira que o ator conseguirá ver os alvos e suas provocações conforme as Circunstâncias Propostas. Dessa forma, os alvos irão moldar as reações do ator conforme a situação proposta para o espetáculo. A liberdade do ator reside no fato de ele reconhecer que o alvo é que o conduz e aponta caminhos.

Por meio da metodologia do alvo, o ator não deve buscar evidenciar transformações e nem buscar delimitar quem o papel é. A cena teatral, para Donnellan (2018, p. 60), deve ser viva e “a coisa viva não pode ser aprisionada, assim como a borboleta pregada em um quadro não pode voar”. Sendo assim, o “quem eu sou” não é como

me vejo. O “quem eu sou” é o que eu vejo. E o que vejo pode ser desdobrado em questões conflitantes e opostas.

2.3.2 As apostas

Como vimos na seção 2.1.1, o Medo divide o ator entre o atuante e seu próprio julgador, assim como divide o tempo em passado e futuro. Dessa forma, o diretor britânico aconselha que o ator copie a estratégia do Medo para fortalecer ainda mais o seu trabalho em cena, de modo que não se bloqueie. Ao ver o alvo, o ator deve desdobrá-lo em duas partes.

Em se tratando do trabalho com o papel, o ator deve ver que cada situação em que se encontra se desdobra em duas partes: uma melhor e outra pior. Ou seja, a cada instante da cena, o ator tem algo a ganhar ou a perder. Esse conflito provoca o ator a reagir para conquistar o ganho e evitar a perda. Assim, Donnellan propõe ao ator que, ao ver os alvos lhe provocando, analise o que pretende ganhar e o que pode perder ao reagir aos alvos na cena. Essa análise é intitulada como apostas.

As apostas são tão importantes que elas têm a sua própria regra de ambivalência. A inquebrantável regra da ambivalência consiste em:

1 – A cada instante de vida, há alguma coisa a ganhar e a perder.

2 – O que se tem a ganhar é exatamente do mesmo tamanho do que se tem a perder. (DONNELLAN, 2018, p. 38, grifo do autor).

Baseado nessas regras propostas, podemos observar que as apostas devem ser específicas para o ator e devem formar uma “dupla perfeita”, com uma parte positiva e outra negativa. Para exemplificar as apostas, podemos considerar uma situação imaginária em que um ator está construindo o papel de Macbeth de Shakespeare. Suponhamos que após ouvir as profecias das bruxas, Macbeth veja o castelo e considere a situação de duas maneiras diferentes: “Vejo o castelo que será meu” e “Vejo o castelo que não será meu”. Dessa forma, o desdobramento da situação em

duas partes contribui significativamente para potencializar as possibilidades de reações do ator. Ele fará tudo para que o castelo seja dele e tudo para evitar perder o castelo.

O diretor britânico ainda observa que, mesmo que a simetria perfeita na formulação das apostas seja, às vezes, difícil de ser alcançada, é importante que o ator busque dar a mesma intensidade para cada uma das partes, pois a força do risco e o desejo da conquista fortalecem o conflito e provocam o ator na cena. Se uma parte tiver maior peso que a outra, a provocação será dificultada, pois o ator reage já supondo o ganho ou a perda. Donnellan (2018) também ressalta que as apostas não podem ser criadas “interiormente” para serem “empurradas” sobre o espectador. As apostas são elaboradas pelo ator sobre os alvos quando os vê, e os alvos têm que ser vistos do lado de fora do ator. Ou seja, as apostas não podem ser elaboradas sobre desejos pessoais do ator.

A partir das apostas, Donnellan enfatiza a importância de que o ator evite simplificações “reduzidas à unicidade”. Quanto mais ambivalências o ator encontrar no jogo cênico, mais estará envolvido e provocado para reagir.

O mundo necessita desesperadamente que nos recordamos que as pessoas são perigosas e que o sentimentalismo está assassinando diariamente cada vez mais pessoas. Creio que a arte é o polo oposto ao juízo, a sentença; um artista não pode ser um juiz. Em meu trabalho sinto uma grande aversão ao sentimentalismo, que consiste em negar quão ambivalente é a vida²⁵. (DONNELLAN, 2008, p. 39).

A proposta de Donnellan com a metodologia do alvo é realçar a ambivalência do jogo cênico, para que o ator encontre conflitos e resistências que impliquem em atitudes para enfrentá-las. Dessa maneira, as apostas são fundamentais para sugerir conflitos no trabalho do ator.

²⁵ Nossa tradução para: “Hay un teatro que nos pide celebrar la ambivalencia. El mundo necesita desesperadamente que se le recuerde que la gente con certezas es peligrosa y que el sentimentalismo está asesinando cada vez más gente a diario. Creo que el arte es el polo opuesto al juicio, a la sentencia; un artista no puede ser un juez. En mi trabajo siento una gran aversión hacia el sentimentalismo, que consiste en negar cuán ambivalente es la vida.” (DONNELLAN, 2008, p. 39).

Ainda sobre apostas, segundo Carvalho e Lima (2016), os atores devem buscar variar as palavras definidas para suas apostas, pois, ainda que mantenham o mesmo significado, esse recurso pode incitar a manutenção do estímulo para uma atuação viva e reativa. Carvalho e Lima estabelecem uma relação entre as apostas de Donnellan e o objetivo das ações físicas de Stanislávski²⁶. Conforme os autores, para o ator que trabalha com os elementos de Stanislávski e delimita objetivos para as ações físicas em seu trabalho, as apostas podem ser grandes aliadas. As apostas podem ajudar o ator a colocar seus objetivos em situação de risco. Ainda que o ator, ao longo das repetições da cena teatral esteja familiarizado com seus objetivos, as apostas não deixam que suas reações se tornem engessadas, mecânicas ou inexpressivas, pois elas deverão ter as qualidades corporais e vocais necessárias para que se conquiste os objetivos almejados, que estão em risco:

Percebi que as Apostas mantêm o Objetivo da personagem sempre presente em cena, conduzindo cada reação, evitando uma atuação mecânica por parte da atriz [...] Podemos dizer, ousadamente, que é improvável que, nessa situação de risco, um ator [não] se veja totalmente vivo e presente na cena, com sua percepção e escuta aguçadas para o que poderá acontecer aqui e agora, jogando e lutando, verdadeiramente, para alcançar o objetivo de sua personagem ao final da batalha cênica. Afinal, aquele que joga para vencer usará de todas as suas armas. No Teatro, estas constituem-se em gestos, palavras, movimentos, sons, espaços, objetos e todos os recursos corporais e vocais necessários para alcançar, de fato, o objetivo de sua personagem no grande jogo que é o da cena teatral. (CARVALHO e LIMA, 2016, p. 74).

Observamos então a importância da ambivalência das apostas no trabalho do ator. No processo de criação do papel, o conflito na “batalha cênica” provoca o ator a reagir, o que evita que ele entre em bloqueio, e o ajuda a encontrar as qualidades corporais e vocais necessárias para alcançar seus objetivos e evitar perdê-los. As apostas ainda mantêm o embate das ambivalências na cena ao longo das repetições da apresentação pública em temporadas, para que não se tornem mecânicas. Desse modo, ao potencializar o ator em suas reações, as apostas o auxiliam no processo de criação do papel e na repetição de suas reações em cada uma das rerepresentações do espetáculo.

²⁶ Sugerimos a leitura do artigo: *Jogando com o objetivo e fazendo apostas para vencer na atuação cênica*, de Carvalho e Lima (2016), para o aprofundamento das relações entre o *objetivo* de Stanislávski e as *apostas* de Donnellan.

2.3.3 Identidade, persona e máscara

O ator não deve tentar trabalhar o seu papel com respostas reduzidas à unicidade, pois elas o levam a permanência e ao bloqueio. Por exemplo, podemos definir Édipo de Sófocles como o príncipe de Tebas, filho do rei Laio e da rainha Jocasta. Essas informações sobre Édipo tendem a levar o ator a uma imobilidade, pois são características que não se podem mudar e nem provocam reações. Ainda que Édipo seja adotado por outros pais, isso não deixa de representar uma noção de permanência, pois será o filho de Laio, adotado por Políbio, rei de Corinto. O mesmo acontece em relação ao casamento com a mãe biológica. Sempre que trabalharmos com informações permanentes sobre um papel, mesmo que esse papel se transforme ao longo da peça, essas informações continuarão as mesmas, portanto não ajudam o ator a reagir. Dessa forma, ao invés de buscar respostas simplificadas, Donnellan sugere ao ator utilizar recursos mais úteis e provocativos para o processo de criação do papel: identidade, persona e máscara. Delimitar o papel é delimitar características e, como consequência, a sua identidade. Donnellan (2018) sugere, então, que para se trabalhar com a questão da identidade, a utilizemos de outra forma.

Como vimos na introdução desta dissertação, o papel é estabelecido pelas ações que o ator realiza em cena. Podemos considerar então que as ações são a parte fundamental do trabalho cênico do ator e que as noções que limitam as ações devem ser evitadas. Trabalhar as características de um papel, como por exemplo, sua identidade, a princípio, não é trabalhar com ações, mas sim com adjetivos. Os adjetivos não provocam nenhuma transformação e tendem a levar o ator a encontrar imobilidades e noções limitadoras. Isso porque os adjetivos não são alvos que provocam reações.

Por outro lado, se a identidade configura característica de uma pessoa, a sua anti-identidade também constituirá uma característica da mesma pessoa, porém contrária. Ou seja, podemos considerar que para cada característica que compõe a identidade, existe outra equivalente e oposta, a sua anti-identidade. Ainda que nem a identidade nem a anti-identidade apresentem ações que o papel possa desempenhar, a noção

de características em oposição e em conflito pode provocar o ator a reagir, já que, para Donnellan (2018), o desejo de suprimir uma característica e promover outra oposta, pode liberar uma energia imensa e proveitosa.

Por meio da provocação da ambivalência da identidade e da anti-identidade, Donnellan propõe a noção de que esse binômio pode ajudar o ator a se sentir provocado pela instabilidade de tentar fixar e delimitar uma identidade. Essa provocação gerada pela instabilidade de uma identidade que não pode ser fixa e nem limitadora libera energia que induz o ator a descobrir os alvos e, como consequência, a reagir. Se dissermos que Édipo é impetuoso, o anti-Édipo será sereno. A oposição entre essas duas características potencializa o ator a reagir para manter o equilíbrio entre as duas de acordo com os seus objetivos.

Além da identidade, outro procedimento proposto por Donnellan para utilizar os alvos, a fim de desbloquear o ator na construção do papel, é a máscara. Destacamos que, segundo Pallottini (2015), nos primórdios do teatro europeu – Grécia Antiga, século VI a.C. –, nos ritos realizados ao deus Dioniso, o coro o homenageava com a caça de um animal, que era servido em seu sacrifício e que seria encarnado por ele. Nos ritos, Théspis, considerado o primeiro ator, portava uma máscara para representar o deus Dioniso. Conforme Berthold (2011), Théspis se apresentou como Dioniso portando uma máscara de linho com os traços de um rosto humano, que se destacava das vestimentas dos sátiros – marcadas por tangas felpudas e cauda de cavalo. Assim, nota-se que, desde os primórdios do teatro europeu, a máscara foi um elemento fundamental para a criação de um papel. Silva, D. (2013) apresenta a noção de que a máscara concedia àquele que a usava a identificação com uma divindade, uma força mágica capaz de transferir a seu portador os poderes dos demônios e deuses. A máscara, dessa forma, impedia que o papel fosse identificado com uma pessoa, pois seu *status* era da ordem do místico. Portanto, podemos observar que, nos primórdios do teatro europeu, o papel não era identificado pelas ações da pessoa do ator, mas sim pela máscara que ele portava, que representava a divindade encarnada no ator.²⁷

²⁷ Sugerimos a leitura de *Teatro de formas animadas*, de Ana Maria Amaral para a compreensão da história da máscara no ocidente.

Donnellan, então, propõe como procedimento para o trabalho do ator justamente a máscara. Para ele, quaisquer objetos concretos utilizados pelo ator – por exemplo, uma roupa, um sapato ou uma maquiagem – podem gerar algum estímulo que seja suficiente para alterar o seu corpo, ou seja, podem funcionar como máscara. O diretor francês Jacques Lecoq utilizou máscaras para seu trabalho pedagógico e criativo, e dessa forma, Lecoq (2010) apresenta a ideia de que uma máscara expressiva²⁸ estrutura e simplifica uma interpretação, pois proporciona atitudes essenciais ao corpo do ator. Assim como Lecoq sugere que uma máscara tem o poder de estruturar uma interpretação, Donnellan considera como máscara todo objeto de cena que tenha a força de alterar a corporeidade do ator em suas reações.

No entanto, o diretor britânico faz uma ressalva: um objeto só pode funcionar como máscara se for utilizado somente quando o ator estiver atuando. Os objetos de cena que são utilizados na vida cotidiana do ator, deixam de funcionar como máscara, porque passam a ser usuais e perdem o estímulo de alterar o seu corpo em cena. Por exemplo, se utilizo um sapato de salto alto em um espetáculo, esse sapato pode alterar o meu equilíbrio e modificar o modo como ando e faço uma série de ações no jogo cênico. Dessa forma, posso explorar o equilíbrio precário que o sapato me oferece nas construções das minhas reações. Mas isso só acontecerá se no cotidiano eu não tiver o hábito de utilizar salto alto. Pois, se já o tiver, ele perderá a força de ser explorado como máscara no desbloqueio do ator e será utilizado na cena como um acessório ou objeto cênico. Contudo, a máscara deve ser pensada não como um acessório do papel, mas como um objeto que tem a força de provocar alterações no corpo do ator conforme o ator desenvolve seu papel.

Para Guinsburg, Faria e Lima,

a máscara é aquilo que encobre o rosto, o corpo, ou partes do rosto e do corpo. [...] é também um corpo em movimento em que objeto e atuante formam um duplo-uno. É a visita de um estranho que revela as nossas faces. (GUINSBURG; FARIA; LIMA (Org.), 2009, p. 195).

²⁸ Em seu livro *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*, Lecoq sugere o trabalho com máscaras como objetos físicos. O diretor francês trabalha com a máscara neutra, que apresenta um rosto neutro, em equilíbrio e que propõe a sensação física de calma. Trabalha também com as máscaras expressivas, que são aquelas que impõem uma emoção ou expressividade como referência ao ator.

Dessa forma, a partir dessa noção de máscara como um objeto estranho que revela nossa corporeidade, e também do *status* de divindade que possuía nos primórdios do teatro europeu, podemos considerar a razão da escolha desse termo por Donnellan para o desbloqueio do ator, já que carrega uma conexão com a prática cênica. Os mascaramentos que o ator utiliza podem modificar o seu corpo para uma experiência cênica.

Patrice Pavis (2008), no verbete “máscara” de seu *Dicionário de Teatro*, discute a relação do figurino com a atuação, e dessa forma expõe uma noção complementar à que Donnellan nos apresenta:

Às vezes se esquecem que o figurino só tem sentido para e sobre um organismo vivo, ele não é apenas, para o ator, um ornamento e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo; ora *serve* o corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator; ora *enclausura* o corpo submetendo-o ao peso dos materiais e das formas, prendendo-o num colarinho tão duro, prendendo-o tanto quanto a retórica ou o alexandrino. (PAVIS, 2008, p. 169).

Nessa reflexão, Pavis acentua a importância do mascaramento no trabalho do ator. O figurino pode servir ao corpo do ator tanto para adaptá-lo quanto para enclausurá-lo, mas de ambas as maneiras o altera. Seja de forma confortável ou não, o figurino, a maquiagem e objetos de cena podem servir de mascaramento compondo a forma de o ator reagir. Então, assim como propõe Donnellan (2018), o mascaramento altera o corpo do ator e sua maneira de encontrar provocações nos alvos. Dessa forma, a máscara modifica o corpo do ator alterando tanto o modo como o ator vê um alvo, como seu modo de reagir.

Outro procedimento proposto por Donnellan é a *persona*. Para ele, a *persona* se refere às reações do ator em cena. O diretor inglês utiliza a palavra para designar a forma como o ator age e se comporta em cena, sua maneira de interagir com o mundo exterior. Vale lembrar que as reações do ator são criadas a partir das provocações encontradas por ele nos alvos.

Se retomarmos a discussão da questão “quem eu sou?”, gerada pela pata da aranha “eu não sei quem eu sou”, vimos que as respostas a essa pergunta levam o ator a uma noção de permanência, não contribuindo para desbloqueá-lo. Além disso, ao

tratarmos da identidade como instrumento de auxílio no desbloqueio do ator, acentuamos essa perspectiva de permanência se o ator não considerar também a anti-identidade do papel que atua. Todo esse raciocínio contribui para que, cada vez mais, evitemos noções de permanência porque elas não contribuem para promover reações. “Até o físico, quando tenta analisar a natureza de uma matéria, acaba por descrever mais como a tal partícula se comporta e menos sobre o que ela é.” (DONELLAN, 2018, p. 74).

Assim, os três termos, identidade, máscara e persona, são propostos por Donnellan para que o ator trabalhe em um processo de construção do papel de forma prática, e não caia em uma reflexão e nem volte para si mesmo. O seu objetivo ao propor esses recursos é fazer com que o ator construa seu papel a partir das ambivalências presentes nos alvos, sem entrar numa falsa ilusão de ter que capturar a essência de seu papel e se bloquear nessa tentativa:

Não podemos ‘capturar a essência’ de ninguém. Quando tentamos capturar a essência de alguém, estamos sendo sentimentais. O sentimentalismo é a recusa de aceitarmos a ambivalência. A certeza é sentimental. (DONELLAN, 2018, p. 74).

A ambivalência dos alvos deve ser explorada no trabalho cênico para que o ator seja provocado a reagir. Desse modo, atitudes que reduzem ou excluem as ambivalências devem ser eliminadas, pois induzem ao bloqueio cênico.

Resumindo a reflexão até aqui desenvolvida, concluímos que cada recurso sugerido pelo diretor inglês participa do processo criativo do papel do ator. O trabalho com a identidade a partir de perspectivas opostas – identidade acompanhada de anti-identidade – gera no ator a ideia de conflito, o que desperta sua imaginação para ver os alvos e nunca ter uma visão unitária de seu papel que o bloqueie ou o faça cair em noções limitadoras. O mascaramento faz com que o ator não somente use adereços e acessórios, mas que se aproprie de sua vestimenta, maquiagens e o que mais for utilizado por ele, para modificar seu corpo na cena. O trabalho com a persona, por meio da criação de suas reações, permite ao ator apresentar um desenvolvimento fluido e claro de seu papel mais pautado na práxis e menos no sentimentalismo.

Ao longo deste capítulo, destacamos que o alvo é a estratégia de desbloqueio do ator, pois é seu guia, sua provocação para reagir, atuar. Os alvos ainda são desdobrados em duplas, por meio das apostas do ator sobre duas possíveis consequências, uma ruim e outra boa, conforme o que pretende na cena: o ator reage para alcançar o que deseja e evitar o que teme. Para auxiliar o ator bloqueado na utilização dos alvos no processo de construção do papel, ainda apresentamos os procedimentos: identidade – para contribuir com uma visão ambivalente do ator sobre seu papel; máscara – para auxiliar o ator a descobrir uma corporeidade que colabore no seu melhor desempenho do papel de acordo com as Circunstâncias Propostas e os objetivos pretendidos; persona – que são as reações do ator no espaço. Discutimos a importância de o ator não buscar trabalhar o seu papel por meio de informações permanentes. Além disso, os obstáculos para o papel são provocações positivas para que o ator encontre reações e não se bloqueie. O ator não deve se transformar ou se fundir ao papel, mas sim ver através dos olhos do papel para compreender o contexto proposto em sua montagem cênica e criar suas reações a partir dos alvos que vê por meio do que seu corpo consegue desempenhar no espaço.

Dessa forma, percebemos como o alvo se faz fundamental no processo de construção do papel para atores bloqueados. Por isso, adiante analisaremos, mais exemplificativamente, como as propostas de Donnellan complementam as propostas de Stanislávski (apresentadas no primeiro capítulo) de modo a sugerir associações que possam ajudar o ator a encontrar procedimentos que o ajude a evitar se bloquear no processo de construção de um papel.

CAPÍTULO 3: STANISLÁVSKI E DONNELLAN: O DESBLOQUEIO DO ATOR NA CONSTRUÇÃO DO PAPEL

Ao longo do primeiro capítulo, examinamos o “sistema” de Stanislávski para compreender como o termo papel é entendido pelo diretor russo. Ainda estudamos elementos do “sistema” que se apresentam como estratégias para a construção do papel. No segundo capítulo, analisamos a metodologia do alvo – sua estratégia e seus procedimentos para que o ator evite entrar em bloqueio ao longo do processo de construção do papel. Neste capítulo apontaremos pontos complementares entre os pensamentos dos dois autores com o objetivo de apresentar estratégias ampliadas para o desbloqueio do ator no processo de construção de um papel.

3.1 Stanislávski e Donnellan: estratégias complementares

Stanislávski era obcecado pela vida. Quando usava a palavra “arte”, era, frequentemente, como um código para “vida”. [...] Sua prioridade absoluta era que a vida fluísse no palco. Ele odiava efeitos vazios e amava a vitalidade autêntica. Ele abominava gestos ociosos que fingiam ter vida. Ele buscava a estranha mistura de disciplina e espontaneidade que caracteriza toda boa arte. É por essa razão, presumivelmente, que ele continua a nos inspirar. (DONNELLAN, 2017, p. XI).²⁹

O trecho acima, escrito por Declan Donnellan, é parte da introdução do livro *O trabalho do ator – diário de um aluno* de Stanislávski. Nesse trecho, podemos observar que Donnellan considera Stanislávski uma inspiração. Não sabemos o quanto a obra do

²⁹ Citação retirada da “Introdução”, escrita por Declan Donnellan, do livro *O trabalho do ator: Diário de um aluno*, de Konstantín Stanislávski, 2017.

diretor russo tem influenciado nas criações e pesquisas do diretor inglês, mas podemos encontrar alguns pontos complementares entre as propostas de ambos.

Conforme a etimologia da palavra, *complemento*³⁰ é um termo originado do latim *complere*, em que *com-* significa “junto” e *plere* descende de *plenus*, uma palavra latina de origem indo-europeia que significa “cheio, repleto, o que se apresenta em toda sua potência”. Sendo assim, a palavra *complemento* denota aquilo que se torna pleno quando está junto, o que se completa. Ao longo das pesquisas que realizamos sobre Stanislávski e Donnellan, apresentadas nos dois primeiros capítulos, encontramos alguns pontos em que as propostas dos dois diretores pareciam divergir e outros em que suas propostas pareciam convergir. No entanto, pudemos observar que as estratégias e procedimentos, apresentados por Stanislávski e Donnellan, podem ser complementares no processo de criação do papel, como veremos adiante.

Stanislávski dedicou-se a estudar a atuação cênica e organizar um “sistema” para auxiliar o ator, já Donnellan se dedicou a entender o bloqueio de um ator em processo de criação e atuação cênicas e, assim, propôs estratégias para desbloqueá-lo. Stanislávski e Donnellan propuseram metodologias diferentes, mas as propostas de ambos têm o mesmo objetivo: trabalhar a atuação *viva* no palco. No primeiro capítulo da presente dissertação, enfatizamos a importância, para Stanislávski, de um trabalho de ator que buscasse a criação e a *vivência* e não a mera cópia. O diretor russo se empenhou em encontrar princípios e procedimentos para que o ator pudesse conquistar uma atuação *viva*. No segundo capítulo, constatamos que a qualidade de uma arte, para o diretor inglês, consiste no fluxo de *vida* que apresenta. Sendo assim, diferente do diretor russo, Donnellan não buscou descobrir os elementos para a atuação cênica, mas se propôs a investigar os bloqueios que impedem a *vivência* do ator na cena teatral.

As diferentes propostas sugeridas por Stanislávski e Donnellan podem ser complementares em um processo criativo. Se um ator almeja uma atuação *viva* de seu papel em cena, ele pode recorrer aos elementos do diretor russo para seu desenvolvimento, assim como pode aplicar os recursos de desbloqueio de Donnellan,

³⁰ Site *Origem da Palavra*. Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/site/?s=complemento>>. Acesso em 23 jan. 2018.

frente a um bloqueio que pode aparecer nesse processo. Dessa maneira, unindo as estratégias dos dois diretores, o ator pode se propor, por exemplo, a criar a atuação de seu papel por meio de ações físicas stanislavskianas, mas provocadas por *alvos* quando estiver em um bloqueio.

Ainda nesse capítulo, estudaremos um processo criativo que partiu de estratégias dos dois diretores para a criação do papel. Dessa forma, poderemos analisar outras possibilidades de utilizar procedimentos de ambos em um mesmo processo de criação do papel.

Alguns termos utilizados pelos dois diretores parecem se divergir. Como vimos no primeiro capítulo, Stanislávski enfatiza a importância da *atenção* para que o ator se interesse pela cena. O diretor russo chega, inclusive, a propor que o ator trabalhe com *círculos de atenção* para desenvolver esse olhar cênico desperto. No entanto, ele utiliza o termo *concentração* como sinônimo de *atenção* e vimos em Donnellan que a *concentração* é uma atitude que tende a levar o ator para si, induzindo ao bloqueio. Se Stanislávski propõe o trabalho com a *atenção* para desenvolver o interesse do ator pela cena teatral, observamos que o bloqueio não era o objetivo de sua proposta. Assim, o ator que utiliza as estratégias desses dois diretores de forma complementar, deve atentar-se que as propostas do diretor russo devem ser desenvolvidas apenas utilizando o termo *atenção*, pois, como nos sugere Donnellan, a *concentração* não pode ser adotada em um processo de criação cênica como um sinônimo de *atenção*, uma vez que são termos divergentes na metodologia do alvo. A *concentração* pode causar o bloqueio.

Outro termo que merece destaque é o termo *crença*, um dos elementos propostos por Stanislávski. Conforme a etimologia da palavra³¹, *crença* vem do latim *credentia*, que significa o “ato de acreditar em algo, fé”. No dicionário de sinônimos³², encontramos tanto a palavra *certeza*, quanto a palavra *confiança* como sinônimos de *crença*. Vimos em Donnellan que a *certeza* e a *confiança* são *escolhas incômodas* que devem ser

³¹ Site *Origem da Palavra*. Disponível em <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/crenca/>. Acesso em 02 dez. 2017.

³² Site *Dicionário de Sinônimos Online*. Disponível em <https://www.sinonimos.com.br/crenca/>. Acesso em 03 dez. 2017.

feitas pelo ator. A *confiança* se refere aos alvos, enquanto a *certeza* leva a um egocentrismo que pode cegar o ator para os alvos e induzi-lo ao bloqueio. Desse modo, o ator que utilizar as propostas de Stanislávski e Donnellan de forma complementar em um processo de criação do papel, deve se atentar que ao trabalhar com a *crença* e o *senso de verdade*, proposto por Stanislávski, o ator está trabalhando com a *confiança* e não com a *certeza*. Como vimos em Stanislávski, a *crença* advém da análise *externa* das ações físicas do ator, dessa forma, por meio da criação de uma sequência de ações físicas justificadas pelas Circunstâncias Propostas para o seu papel, é que o ator *confia* na cena.

Stanislávski nos propõe que a *crença*, no sentido de *confiança*, é alcançada no desenvolvimento de uma atuação lógica e sequencial por meio de ações físicas justificadas a partir das Circunstâncias Propostas. Retomando Donnellan, evidenciamos que a *confiança* é necessária no trabalho do ator, uma vez que é por meio dela que o ator se arrisca e reage em cena, e, dessa forma, evita ansiedades e culpas relativas ao Medo. Desse modo, para evitar o Medo, o ator pode desenvolver ações físicas justificadas nas Circunstâncias Propostas porque encontra a *confiança* por meio delas.

No segundo capítulo começamos a evidenciar algumas relações entre a metodologia do alvo de Declan Donnellan e o sistema stanislavskiano. O alvo, estratégia de Donnellan, é encontrado nas Circunstâncias Propostas, elemento de Stanislávski. Assim como podemos verificar nas próprias palavras de Donnellan:

Não existimos sozinhos, somente existimos em um *contexto*. Imaginarmos que podemos sobreviver fora de um *contexto* é imprudente. O ator somente pode agir em relação àquilo que está no exterior, o alvo. (DONNELLAN, 2018, p. 20, grifo nosso).

Julieta não pode fazer tudo que gosta. Ela está constantemente restrita pelas *circunstâncias propostas* específicas. (DONNELLAN, 2017, p. 98, grifo nosso).

Nesses trechos, podemos evidenciar que o alvo donnelliano é complementar às Circunstâncias Propostas de Stanislávski: o ator encontra seus alvos nas Circunstâncias Propostas para a peça. Como vimos, a *atenção* para o diretor russo se faz essencial para manter o ator em alerta às Circunstâncias Propostas. Já para

Donnellan, a *atenção* é necessária para que o ator encontre alvos em cena. Complementando as propostas dos dois diretores, verificamos que a *atenção* se faz necessária para que o ator encontre alvos nas Circunstâncias Propostas.

Portanto, o ator que propuser uma criação do papel se baseando nos pressupostos metodológicos de ambos os diretores, deve estar atento para encontrar alvos nas Circunstâncias Propostas. Esses alvos provocarão as reações do ator, que serão realizadas conforme os objetivos do papel na cena. Desse modo, suas reações concretizarão as ações físicas. Notamos, assim, que os alvos possibilitam provocações diretas e visíveis no ator para que ele reaja nas Circunstâncias Propostas com objetivos em suas ações físicas.

Ainda como vimos em Donnellan, é proposto ao ator que ele veja através dos olhos do papel, para que perceba o que está em jogo para o papel nas Circunstâncias Propostas para a cena. Stanislávski não chegou a desenvolver essa noção do “ver através dos olhos do papel” ao propor o elemento Circunstâncias Propostas, mas apresentou ideias que vão ao encontro da proposta de Donnellan:

Quando pensamos, imaginamos ou recordamos algum evento, objeto, ação ou momento da nossa vida real ou imaginária, nós os visualizamos com o olho da nossa mente. No entanto, é essencial que todas as nossas imagens mentais se refiram exclusivamente à personagem, e não ao ator, pois a vida do ator não vai coincidir com a do papel, a menos que seja realmente muito semelhante a ela. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 432).

Sendo assim, se o ator se distancia do papel, pode acabar voltando-se apenas para si mesmo e, como vimos em Donnellan, voltar para si é um risco porque pode levar o ator ao bloqueio. A partir do trecho de Stanislávski, evidenciamos a complementaridade das propostas de Stanislávski e Donnellan: para que os alvos provocadores do papel sejam descobertos nas Circunstâncias Propostas, o ator deve “ver através dos olhos do papel”.

Ao “ver através dos olhos do papel” as Circunstâncias Propostas, o ator vê o alvo e reage para conquistar os objetivos do papel dentro da situação. Sobre os objetivos, vale retomarmos a proposta de Carvalho e Lima – evidenciada no segundo capítulo – de se trabalhar as apostas de Donnellan aliadas aos objetivos das ações físicas de Stanislávski.

Os objetivos conduzirão a finalidade das reações do ator provocadas pelos alvos. No entanto, o ator deve evitar se familiarizar com seus objetivos nas repetições da mesma cena – principalmente em temporadas de apresentação –, tornando-os como certos e já alcançados, a ponto de que suas reações se tornem mecânicas ou inexpressivas. Para evitar essa familiarização, os objetivos devem estar em situação de risco para o ator e, para que estejam em risco, o ator pode evidenciar as suas apostas em cena em cada apresentação. As apostas permitem ao ator avaliar se suas reações podem levá-lo a alcançar os objetivos de seu papel ou a perder esses objetivos. Assim, em cada apresentação, o ator terá que conquistar seus objetivos por meio de seu trabalho presencial. Os alvos provocam as reações do ator, que ao serem estruturadas conforme os objetivos do papel formam as ações físicas. Para que os objetivos estejam em situação de risco, o ator pode tensioná-los por meio de apostas ambivalentes que evidenciam o ganho e a perda do papel, pois, é fato que, a cada apresentação, o ator pode ou não conseguir conquistar verdadeiramente os seus objetivos.

Também podemos complementar as perspectivas do ator e do papel de Stanislávski com propostas donnellianas. Como apresentado no primeiro capítulo, o diretor russo enfatiza a importância de o ator trabalhar duas perspectivas em cena: a perspectiva do ator – que tem uma noção da peça como um todo e desenvolve sua atuação a partir do conjunto dela – e a perspectiva do papel – que se surpreende a cada nova Circunstância Proposta e que não pode prever o que virá a acontecer ao longo do espetáculo. Donnellan alerta que o ator não deve buscar se transformar em seu papel ou se fundir a ele. Mas, deve reagir aos alvos provocadores e obstaculizadores. Agindo assim, o ator possibilita que o papel transforme a realidade e, como consequência, se transforme dentro da mesma realidade que se modificou. O diretor inglês enfatiza a importância de se evidenciar a diferença entre o ator e o papel, o que complementa a proposta de Stanislávski.

Como exposto no segundo capítulo, os obstáculos para o papel são positivos para o ator, pois eles poderão ser alvos que provocam reações em cena. A distância física, o tempo que demora a passar ou uma pessoa que atrapalha os planos, por exemplo, obstaculizam os objetivos do papel, mas são positivos para o ator porque podem ser alvos que provocam reações e evitam o bloqueio. Dessa forma, quanto mais em

evidência estiver a distância entre o papel e o ator, mais estará estabelecida a perspectiva do papel e a perspectiva do ator em cena. O ator pode, assim, ganhar ainda mais nuances em seu papel ao trabalhar a partir da perspectiva do ator, sem perder o frescor da vivência no ‘aqui e agora’ sob a perspectiva do papel.

Ainda podemos complementar as propostas de Stanislávski e Donnellan quanto ao preparo físico do ator para a criação de seu papel. Donnellan propõe ao ator que ele reconheça seus limites e suas facilidades corporais para, então, poder criar o que seu papel pode ou não realizar no espaço. Stanislávski também enfatiza os limites do ator para a composição de sua corporeidade na cena, porém o diretor russo ainda sugere ao ator que ele crie um treinamento físico para desenvolver a flexibilidade almejada para seu papel nas Circunstâncias Propostas. Dessa forma, ainda que o ator reconheça seus limites, ele pode buscar alcançar novos desafios com o que seu corpo é capaz de desenvolver, nas Circunstâncias Propostas para a peça.

O último ponto, mas não de menor importância, a respeito da complementariedade entre as perspectivas dos diretores, que destacaremos nesta primeira seção, é o mascaramento. Stanislávski chega a determinar a caracterização como uma máscara que esconde o ator-ser humano. Desse modo, o diretor russo utiliza o mesmo termo escolhido por Donnellan: o mascaramento. Para Stanislávski:

Somente quando interpretarem algum papel é que vai ficar claro para vocês o que uma peruca, uma barba, um traje ou um adereço significam e o quanto vocês precisam deles para a personagem que estão interpretando. Somente alguém que tenha tomado o caminho longo e difícil de não apenas procurar pela alma, mas pela forma corporal de um ser humano/papel – que se formou na sua imaginação e então ganhou forma em seu próprio corpo –, pode entender o que significa cada recurso, cada detalhe, cada objeto ligado ao ser que ele tem de trazer à vida. Como é angustiante para os atores não encontrar na realidade alguma coisa excitante que eles viram em sua imaginação. Que prazer sentimos quando os nossos sonhos adquirem uma forma física. Um figurino ou um adereço que nós encontramos para um personagem deixam de ser meros objetos e se tornam relíquias sagradas. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 609).

Observamos, no trecho acima, que Stanislávski chega a mensurar os mascaramentos do ator como “objetos sagrados” pela importância que possuem em cena para alcançar a corporeidade desejada para o papel. Sendo assim, para o diretor russo, a caracterização não representa apenas traços externos do papel, mas sim

mascamientos que ajudam o ator a criar a sua corporeidade. O diretor inglês também enfatiza a importância da caracterização para a criação da corporeidade do papel. No entanto, Donnellan nos alerta que nem todos os acessórios de cena ajudam o ator a encontrar a corporeidade almejada para o papel, somente os objetos que funcionam como máscara. Um figurino, uma maquiagem ou qualquer objeto só se enquadra como mascaramento quando utilizado somente na cena para a composição do papel, pois, em se tratando de um objeto que geralmente não é utilizado pelo atuante em seu cotidiano, carrega a força de possibilitar a construção de uma corporeidade do ator diversa de seu corpo cotidiano. Os objetos de uso diário do ator utilizados em cena não conseguem desempenhar essa função de máscara, eles são acessórios do papel. Dessa forma, o ator que se utiliza das propostas de Donnellan e Stanislávski de forma complementar cria a corporeidade de seu papel por meio da caracterização que funciona como máscara, ou seja, a caracterização que só é utilizada pelo ator em cena.

Nos pontos destacados nesta seção, podemos observar que as propostas de Stanislávski e Donnellan se complementam para um processo de criação do papel. Como vimos, ambos buscam uma atuação *viva* em cena. Stanislávski apresenta elementos para alcançar a vivência. Complementando as propostas do diretor russo, Donnellan acrescenta o entendimento de bloqueio do ator e recursos para o desbloqueio também em busca da atuação *viva* no palco. O alvo é a estratégia proposta pelo diretor inglês para o desbloqueio do ator. Para que o ator não se desvie de suas Circunstâncias Propostas, o diretor inglês sugere que ele “veja através dos olhos do papel” para que naturalmente priorize as Circunstâncias Propostas para a peça e evite trazer o olhar para si mesmo.

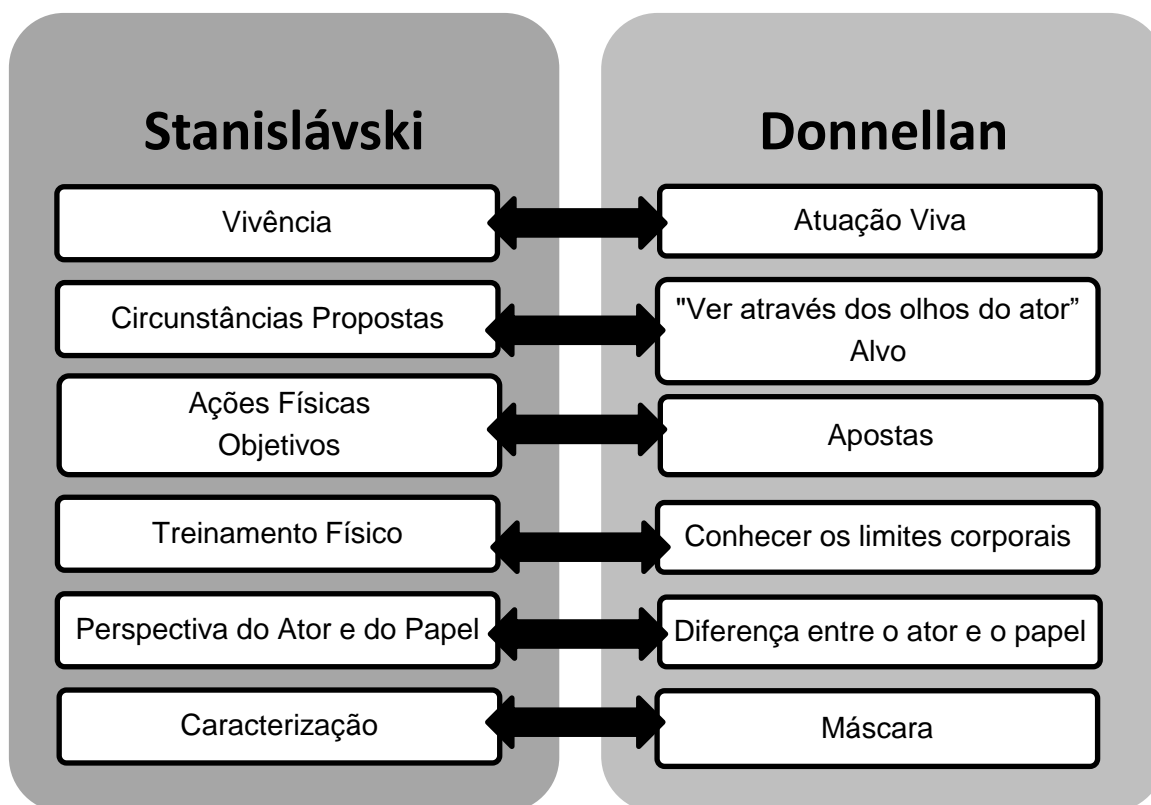
Sobre a corporeidade a ser criada para um espetáculo, Donnellan sugere ao ator que conheça seus limites corporais para poder criar em cima do que é capaz de realizar. Além de enfatizar a importância de o ator conhecer seu corpo e suas limitações, Stanislávski complementa a ideia de Donnellan ao sugerir que o ator crie um treinamento físico que fortaleça seu corpo para o que deseja alcançar em cena, encontrando ainda mais possibilidades para a criação de seu papel.

Ainda para trabalhar o corpo do ator na criação do papel, Stanislávski considera que a caracterização é uma “reliquia sagrada”, por permitir ao ator alcançar uma corporeidade específica para o papel através de seu uso tão particular. Donnellan complementa que, para que tenha a força de alterar o corpo do ator, uma caracterização deve ser utilizada somente em cena, pois se for composta por um objeto usual da vida do ator, perde a força de alterar seu corpo para o papel na cena.

Por fim, o diretor russo propõe que no processo de criação do papel, o ator tenha duas perspectivas: a perspectiva do ator e a do papel. A perspectiva do ator o permite que ele tenha a noção da peça inteira, para poder criar um arranjo sobre suas reações ao longo da peça. Na perspectiva do papel, o papel não pode conhecer toda a peça, mas apenas o momento que vivencia, para não perder as surpresas das provocações dos alvos nas Circunstâncias Propostas e também para não antecipar suas reações. Donnellan, similarmente sobre a perspectiva do papel, enfatiza que as repetições do ator não podem estar desgastadas para o papel. O diretor inglês ainda apresenta que os obstáculos negativos para o papel, são positivos para incitar provocações no ator. Sendo assim, Donnellan nos sugere que quanto melhor estiver estabelecida a distância entre o ator e o papel, mais o atuante conseguirá delimitar as duas perspectivas com as quais deve trabalhar.

Na Figura 1 a seguir, podemos ver, de forma esquemática, que as propostas de Stanislávski e Donnellan podem ser complementares no processo de criação do papel.

Figura 1 – Estratégias Complementares entre Stanislávski e Donnellan



Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

Nesta seção evidenciamos pontos em que as propostas de Stanislávski e Donnellan se complementam no processo de criação do papel. Adiante vamos analisar um processo criativo que teve como base as propostas dos dois diretores, para explicar pontualmente a complementaridade entre eles. Optamos por recorrermos à exemplificação desse processo, pois, por meio dele, evidenciaremos e tornaremos ainda mais palpável ao leitor os possíveis caminhos para se trabalhar as estratégias dos diretores supracitados de forma complementar.

3.2 A prática das estratégias de Stanislávski e Donnellan em um processo criativo

Como citado na introdução desta dissertação, o *Estúdio Fisções* é um grupo de pesquisa que trabalha a metodologia do alvo de Declan Donnellan como recurso facilitador para a compreensão e manipulação dos princípios que regem a ação física de Stanislávski. Por trabalhar com ambos os diretores na formação do ator, ou seja, para o mesmo objetivo, o *Estúdio Fisções* incitou em mim o desejo pela pesquisa sobre a complementaridade entre Stanislávski e Donnellan no processo de criação do papel. Portanto, buscamos pesquisar essa complementaridade ao longo do mestrado e dissertar sobre ela neste texto. Ademais, devido à experiência no *Estúdio Fisções*, surgiu a proposta para dirigir o espetáculo que foi o trabalho de conclusão do curso de Teatro (na UFMG) da atriz Valquíria Corrêa, chamado *Lady Macbeth*, pois se fundamentava na peça *Macbeth* de William Shakespeare. Dessa forma, na condução desse trabalho, foram utilizados as propostas e os conceitos de Stanislávski e Donnellan, conforme trabalhávamos no grupo de pesquisa.

A partir das associações realizadas na seção anterior entre Stanislávski e Donnellan para o processo de construção do papel, exemplificaremos, nesta seção, algumas situações de bloqueio vivenciadas pelos atores de *Lady Macbeth* na construção de cada papel do espetáculo e os recursos utilizados para alcançar o seu desbloqueio. Adiante, serão apresentados os bloqueios vivenciados na montagem e os caminhos que percorremos para o desbloqueio – que, como dito anteriormente, foram orientados pelas estratégias e procedimentos de Stanislávski e Donnellan. O intuito dessa proposta é auxiliar a compreensão do leitor a partir da exposição da prática de condução das estratégias de Stanislávski e Donnellan, funcionando como complementares, no processo de criação do papel.

3.2.1 O bloqueio relativo à dramaturgia e às reações cênicas da atriz

O primeiro bloqueio no processo criativo do espetáculo se deu na composição de sua dramaturgia. A atriz tinha o desejo de fazer uma montagem do texto *Macbeth*, de William Shakespeare. Devido à complexidade de encontrar um ator para o papel de Macbeth, com disponibilidade de tempo para ensaios, objetivos acadêmicos e experiência desejada para a montagem, ela decidiu compor uma nova dramaturgia a partir do texto do escritor inglês, mas sem a presença do personagem Macbeth. Dessa forma, a nova dramaturgia contemplaria uma versão de toda a história sob a perspectiva, predominantemente, da personagem Lady Macbeth.

Para compor essa dramaturgia, a atriz realizou uma pesquisa sobre a peça *Macbeth*: o ano da obra, o que levou Shakespeare a escrevê-la, as montagens que já haviam sido realizadas. Além de pesquisar sobre a obra, ela investigou principalmente a personagem Lady Macbeth, que teria maior enfoque na nova dramaturgia. Foram realizadas discussões sobre os aspectos psicológicos da personagem, sobre sua participação nos acontecimentos da peça, sua relação com Macbeth, e também figurinos e materiais cênicos utilizados por outras atrizes na criação desse papel.

Como a dramaturgia se propunha a apresentar a peça *Macbeth* pelos olhos da personagem Lady Macbeth, o primeiro esboço do texto que me foi apresentado se mostrava como um resumo da obra de Shakespeare, deixando poucas possibilidades de se trabalhar em cena os conflitos da peça original.³³ Dei esse retorno à atriz apontando alguns trechos que poderiam ser explorados na cena e no texto. Então ela trouxe novas propostas dramatúrgicas que, porém, continuavam narrando acontecimentos de toda a obra *Macbeth* e não desenvolviam seus conflitos. Como vimos no capítulo anterior, na seção 2.1, segundo Donnellan, podemos reconhecer um bloqueio quando o ator se encontra em uma situação de impasse que não consegue sair por mais que apresente tentativas e, também, quando se sente isolado

³³ CHAVES, Camila Rodrigues Vaz. *Sobre a peça da Valquíria*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2014 (b), 1f. Notas de ensaio. Não publicado.

nessa situação. Como a atriz, enquanto dramaturga, se encontrava em uma situação de impasse na construção dramática, sem conseguir desenvolver os conflitos da peça apesar de várias tentativas, podemos considerar que ela estava em uma situação de bloqueio dramático. Ou seja, ela não conseguia ver as Circunstâncias Propostas de Lady Macbeth para que, posteriormente, essas lhe fornecessem os alvos sobre os quais estruturaria suas reações. Diante desse bloqueio, decidi trabalhar com três recursos para iniciar o processo de construção do papel e fazer com que, para a atriz, fosse mais perceptível a sua proposta de realizar a montagem de um espetáculo com a perspectiva da personagem Lady Macbeth.

O primeiro recurso que utilizamos para o desbloqueio dramático foi a ambivalência que discutimos no bloqueio da pata da aranha: “eu não sei quem eu sou”. Como vimos no segundo capítulo, na seção 2.3.1, Donnellan (2018) observa que buscar responder à pergunta “quem eu sou?” pode conduzir o ator a respostas reduzidas a uma noção de permanência. Em nosso processo, se a atriz buscasse responder essa pergunta sobre o seu papel, ela poderia encontrar as seguintes respostas: me chamo Lady Macbeth, sou uma mulher, nasci na Escócia. No entanto, essas respostas acabariam levando-a a uma proposta de escrita limitadora e não provocativa, pois tais respostas não provocam transformações, são informações do papel que não cabe à atriz mudar. O diretor britânico enfatiza que informações permanentes não são interessantes para o ator, pois podem levá-lo a entrar em uma imobilidade e, como consequência, em bloqueio. Sendo assim, o ator deve buscar perguntas ambivalentes, ou seja, perguntas ‘desdobradas em dupla’ que motivem o ator a agir para buscar ganhar algo e evitar perder algo.

Assim, Donnellan sugere ao ator que troque a pergunta ‘reduzida à unicidade’: “*Quem eu sou?*”, pelas perguntas ‘desdobradas em dupla’: “*Quem eu preferiria ser?*” acompanhada de “*Quem eu teria pavor de ser?*”. Essas duas perguntas, por serem opostas, incitam o ator a agir para conquistar o que quer e para evitar o contrário. Dessa forma, as perguntas que se opõem geram provocações para o ator reagir, ao invés de levar a reflexões, como fazem as perguntas ‘reduzidas à unicidade’. A partir desse recurso das ambivalências proposto por Donnellan, sugeri para a protagonista, na montagem do espetáculo Lady Macbeth, as seguintes perguntas ‘desdobradas em duplas’: “*O que Lady Macbeth quer ser?*” e “*O que Lady Macbeth teme ser?*”. Então,

orientei que as respostas das duas questões necessariamente deveriam ser opostas e com a mesma proporção. Para responder a essas duas perguntas, a atriz analisou toda a peça e propôs as seguintes respostas:

O que Lady Macbeth quer ser?
Ela quer ser esposa do rei e se tornar mãe.
O que Lady Macbeth teme ser?
Ela teme ficar sozinha e não ser mãe. (CHAVES, 2014a, p. 12).³⁴

Vale ressaltar que antes de trabalharmos essa questão da pergunta ‘desdobrada em dupla’, a atriz havia lido o texto *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*, de Freud e, nesse texto, o fundador da psicanálise faz o seguinte comentário sobre a peça *Macbeth*:

Seria um exemplo perfeito de justiça poética à maneira de talião se a ausência de filhos de Macbeth e a infecundidade de sua Lady fossem o castigo pelos seus crimes contra a santidade da geração – se Macbeth não pudesse tornar-se pai porque roubara de um pai os filhos, e dos filhos um pai, e se Lady Macbeth sofresse o assexuamento que exigira dos espíritos do assassinato. Creio que a doença de Lady Macbeth, a transformação de sua impiedade em penitência, poderia ser explicada diretamente como uma reação à sua infecundidade, pela qual ela se convence de sua impotência contra os ditames da natureza, sendo ao mesmo tempo lembrada de que foi através de sua própria falta que seu crime foi roubado da melhor parte dos seus frutos. (FREUD, 1996, p. 337).

Após a leitura do trecho de Freud, a atriz analisou toda a dramaturgia de Shakespeare e observou que tudo o que Lady Macbeth faz ao longo da peça pode estar associado ao seu desejo de ser mãe. Assim, ao refletir sobre as questões ‘desdobradas em dupla’, que induzem a noção de conflito para trazer vida ao papel, e sobre o texto freudiano, a atriz escolheu planejar as reações de Lady Macbeth para que ela lute, ao longo de toda a peça, para conquistar a condição de ser mãe, além de rainha.

Discutir as perguntas ‘desdobradas em dupla’, sugeridas por Donnellan, sobre Lady Macbeth, nos conduziu, também, a refletir sobre uma proposta de leitura para a peça

³⁴ CHAVES, Camila Rodrigues Vaz. *Caderno da direção de Lady Macbeth*, 2014 (a). 62p. Não publicado.

de Shakespeare e seus acontecimentos. Essa reflexão nos abriu a possibilidade de abordarmos outro conceito em nosso processo criativo: a supertarefa, de Stanislávski.

Como vimos no primeiro capítulo, para Stanislávski (2017) o ator tem várias tarefas ao longo de um espetáculo que estão conectadas e são motivadas por uma supertarefa. Portanto, a supertarefa é a tarefa final do ator, que estimula todos os seus impulsos durante uma peça. Ainda observamos que a supertarefa é suposta, pois pode ser alterada ao longo do processo criativo e, também, após o contato com o público.

Conforme Stanislávski (2017), a definição da supertarefa é fundamental para delimitar a ênfase que se quer dar à montagem de uma dramaturgia. Então, a partir dos exemplos e indicações que encontramos em Stanislávski para a definição de uma supertarefa, discutimos a supertarefa de Lady Macbeth. Como definimos, no mesmo ensaio, as respostas para as questões “*O que Lady Macbeth quer ser?*” e “*O que Lady Macbeth teme ser?*”, a atriz concluiu que a supertarefa de Lady Macbeth era se tornar a mãe do príncipe da Escócia. Dessa forma, todas as reações da atriz ao longo da peça carregariam a tarefa principal de se tornar rainha e mãe.

Assim, ao longo desse ensaio prático, associamos a supertarefa de Stanislávski à noção de ambivalência da pata da aranha “eu não sei quem eu sou” sugerida por Donnellan. Como vimos, a supertarefa é a tarefa final que estimula o ator, mental e fisicamente, às reações de seu papel em uma peça. Da mesma forma, a ambivalência proposta por Donnellan nas perguntas ‘desdobradas em dupla’: “*Quem eu preferiria ser?*” acompanhada de “*Quem eu teria pavor de ser?*”, estimulam o ator, mental e fisicamente, às reações de seu papel. A diferença entre ambos os conceitos é que na proposta do diretor britânico, além de se enfatizar o principal desejo do papel, que deve ser predominantemente perseguido, seu pavor também é enfatizado para que seja terminantemente eliminado. Assim, à luz da ambivalência de Donnellan, podemos considerar que a supertarefa de Stanislávski carrega – o que podemos chamar de – sua *antissupertarefa*, que até então estava apenas pressuposta no texto do diretor russo.

Ao complementarmos as propostas dos dois diretores, podemos pensar que a supertarefa – conceito de Stanislávski – também carrega consigo o temor de não ser

conquistada, ou seja, sua noção oposta, como vimos em Donnellan. E foram essas duas noções juntas – a supertarefa e sua *antissupertarefa* – que trouxeram provocações para as reações do papel que estava sendo construído. Ao introduzirmos esse trabalho na criação do papel Lady Macbeth, começamos a criar provocações para a atriz que poderiam servir não somente para suas reações cênicas, como também para a escrita dramatúrgica.

Porém, ainda antes da atriz apresentar uma nova proposta de texto, discutimos outro recurso: a noção de *identidade* proposta por Declan Donnellan. Para Donnellan (2018), a princípio, a identidade é descritível, composta por adjetivos e não por verbos que representam o que foi realizado por alguém. A identidade carrega ideias limitadas e, que devem ser evitadas pelo ator. No entanto, o diretor britânico propõe que, ao trabalhar a noção de identidade, associada à sua anti-identidade, o ator pode encontrar conflitos e ambivalências em seu papel, que tendem a levá-lo para a reação:

Todos nós temos uma identidade e, para cada identidade há uma anti-identidade equivalente e oposta. Nenhuma delas é a verdadeira, mas ambas, desde que consideradas em conjunto, podem dinamizar o ator. (DONNELLAN, 2018, p. 69).

Então, associando a identidade do papel à sua anti-identidade, o ator pode encontrar provocações que dinamizem seu trabalho ao propor uma situação de conflito, do mesmo modo que as encontra nas perguntas desdobradas em duas questões opostas, como vimos anteriormente.

Em seu livro *O ator e o alvo*, Donnellan (2018, p. 70-71) indica, como exemplo do trabalho com a identidade e a anti-identidade, dez adjetivos que representam a identidade do personagem Otelo de Shakespeare, e logo adiante apresenta mais dez adjetivos, opostos aos primeiros, para representar a anti-identidade de Otelo. Após apresentar a identidade e a anti-identidade do personagem, Donnellan analisa como o nobre mouro de Veneza esconde um monstro que o personagem Iago consegue despertar nele.

A exemplo de Donnellan, sugeri à atriz Valquíria que escrevesse no mínimo 10 características que ela observava em Lady Macbeth. Então a atriz apresentou os seguintes adjetivos:

Má
 Calculista
 Determinada
 Objetiva
 Guerreira
 Esperta
 Superior
 Vaidosa
 Mandona
 Carinhosa (com Macbeth)
 Valorizada
 Manipuladora (CHAVES, 2014a, p. 12).

Em seguida, solicitei que a atriz encontrasse as palavras antagônicas a esses adjetivos, observando se essas características também poderiam se referir à Lady Macbeth. A atriz então listou as seguintes características:

Boa
 Impulsiva/Desequilibrada
 Indecisa
 Transtornada
 Covarde
 Ingênua
 Inferior
 Desleixada
 Quieta
 Fria (com Macbeth)
 Desvalorizada
 Mandada (CHAVES, 2014a, p. 13).

Após a escrita desses adjetivos, discutimos sobre a noção de identidade e anti-identidade. A atriz também analisou todos os episódios, que acontecem na dramaturgia de Shakespeare, observando como Lady Macbeth poderia reagir a cada um deles até a sua morte. Ao confrontar os resultados, a atriz teve sua percepção elucidada de que cada reação a ser realizada por seu papel carregava a fragilidade de não alcançar sua supertarefa – se tornar rainha e mãe –, e essa fragilidade é que expunha aos poucos a anti-identidade do papel.

Discutir as noções de *identidade* e *anti-identidade* fez com que a atriz visse reações que teria que realizar na cena. Ao pensar nessas reações, ela encontrou provocações para escrever a sua dramaturgia, enfatizando as situações que ocorriam na peça de Shakespeare e não apenas resumindo-as, como estava fazendo até então.

Assim, esse trabalho com as noções de *ambivalência*, *supertarefa* e *identidade* provocaram conflitos na atriz que a impulsionaram a criar as reações para o papel que estava construindo. Por sua vez, os conflitos encontrados por ela também provocaram a reestruturação da dramaturgia. E assim, a atriz conseguiu fugir da paralisação e do bloqueio em que se encontrava antes desse trabalho: criou novos caminhos para a dramaturgia e novas reações em seu papel.

3.2.2 O bloqueio dos atores diante das demandas da direção

Como exposto anteriormente, o espetáculo *Lady Macbeth* foi o trabalho de conclusão do curso de Teatro da atriz Valquíria Corrêa, que eu já conhecia ao longo das experiências na graduação. Valquíria Corrêa convidou, para fazer o espetáculo, seus parceiros de cena do *Grupo Drama*, de Sete Lagoas: os atores Douglas Costa e Izabela Oliveira. Porém, eu não conhecia os atores convidados. Sendo assim, nos primeiros encontros, buscamos nos apresentar, além de discutir a temática da peça e a dramaturgia proposta, o que ajudou no maior entrosamento entre os atores e a direção. No entanto, eu nunca havia visto os atores em um trabalho cênico.

Donnellan (2018) nos propõe que o ator conheça as limitações de seu corpo para a criação. Stanislávski (2017) compartilha da mesma opinião, mas ainda sugere ao ator criar um treinamento para desenvolver a sua flexibilidade conforme os objetivos que o papel almeja realizar em cena, a partir das Circunstâncias Propostas para a peça. Diante da proposta de Donnellan, busquei conhecer os limites corporais dos atores para não exigir deles uma corporeidade que fosse além de suas limitações. Como Stanislávski nos sugere um treinamento corporal, busquei propor a criação individual de um treinamento que serviria de aquecimento diário para os ensaios e também para ajudar a criar a corporeidade do papel. Além disso, esse treinamento corporal diário serviria para mostrar os limites corporais dos atores.

Dessa forma, fiz a seguinte proposta para a composição de nosso treinamento diário: solicitei aos três atores que escolhessem seis verbos de sua personagem, que fossem relevantes para a personagem na dramaturgia, e, se possível, que se repetissem ao longo do texto. Propus a escolha de verbos porque, conforme Donnellan (2018, p. 70): os adjetivos são “uma classe de palavras que não provoca nenhuma transformação – são palavras inimigas”, já os verbos correspondem às ações de um papel e seriam palavras provocativas e instigantes para a criação do treinamento. Ademais, propus que os verbos fossem escolhidos a partir das palavras contidas na dramaturgia, para trabalharmos sobre a primeira circunstância que nos propusemos: a dramaturgia que estava sendo desenvolvida pela atriz Valquíria Corrêa a partir da peça *Macbeth* de Shakespeare.

Vale ressaltar que esse treinamento me foi apresentado pela diretora Adélia Carvalho, que sugeriu sua criação na montagem do espetáculo *Rojas Rosas*, em que trabalhei como atriz. Como esse espetáculo foi meu trabalho de conclusão do curso de Teatro na UFMG, Adélia Carvalho buscou elaborar propostas a partir de Stanislávski, Donnellan e Eugênio Barba, que eram referências do trabalho na época. Sendo assim, esse treinamento também tem influência das propostas de Eugênio Barba, assim como podemos verificar em Chaves e Mencarelli (2014) e como veremos adiante neste texto.

Os verbos de Lady Macbeth, selecionados pela atriz Valquíria Corrêa para a composição de seu treinamento foram os seguintes:

Ganhar
Hesitar
Assumir
Acordar
Arrancar
Decidir (CHAVES, 2014a, p. 4).

Os verbos do personagem Médico, escolhidos pelo ator Douglas Costa foram:

Velar
Comprovar
Caminhar
Receber
Precisar
Desgrudar (Chaves, 2014a, p. 11).

Os verbos da personagem Dama de Companhia, selecionados pela atriz Izabela Oliveira foram:

Presenciar
Repetir
Confirmar
Jurar
Manter
Contar (CHAVES, 2014, p. 11).

A partir dos seis verbos selecionados, pedi aos atores que criassem um movimento de oito tempos para cada verbo acima. No entanto, os movimentos deveriam trabalhar: ritmos diferentes, deslocamento no espaço, equilíbrio, contração e extensão corporal, pausa e níveis alto, médio e baixo. Propus esses procedimentos para que os atores buscassem contemplar possibilidades corporais diversas a partir dos movimentos que seus corpos estavam acostumados a realizar. Especificamente nestes conceitos, para auxiliar o desenvolvimento corporal na criação do treinamento, nos orientamos também pelos “Princípios-que-retornam”, de Barba (2012b).

Os atores criaram uma sequência fluida com seis movimentos de oito tempos. Realizamos a sequência diariamente como um aquecimento corporal antes dos ensaios. Conforme os atores se acostumavam com a execução da sequência, diminuíamos o tempo em que ela deveria ser realizada. Realizamos a sequência em 16, 8, 4 e 2 tempos. Para a sua execução em tempos distintos, utilizamos um metrônomo para ajudar os atores a contarem esses tempos evitando ralentar ou apressar a contagem. Observamos que o treinamento proposto funcionou como um aquecimento corporal diário e permitiu aos atores estarem dispostos para a cena e melhorar a flexibilidade, força e resistência.

Quando começamos a elaborar as primeiras cenas da peça, solicitei aos atores que utilizassem os movimentos criados para a sequência, ou parte desses movimentos, para a criação das reações na cena. Meu objetivo com essa proposta foi o de fazer com que os atores se apropriassem de suas propostas na sequência para a construção da corporeidade dos papéis. No entanto, os atores encontraram tamanha dificuldade, que se bloquearam, assim como podemos observar no relato da atriz Valquíria Corrêa:

No início do processo você pediu pra gente escolher verbos do texto e fazer movimentos com esses seis verbos. E esse era o nosso aquecimento que fizemos em oito tempos e fomos diminuindo. Então, logo no início da montagem das cenas, você pediu pra eu fazer os movimentos de acordo com os que eu tinha criado para os verbos. E foi uma coisa que me fez ficar completamente travada porque era difícil entender o que você estava me pedindo. Como eu colocaria aqueles movimentos extremamente aleatórios dentro da peça? No início foi muito difícil. Eu fiquei travada. Tanto que a gente gastou muito tempo para criar as primeiras cenas. Só que aí depois eu fui entendendo que era mais a essência do movimento do que o movimento por si só. Foi quando as coisas começaram a fluir. Pra mim esse foi um momento que me deixou travada. (CHAVES, 2017).

Na condução dos ensaios do espetáculo, os atores não me relataram suas dificuldades. Porém, observei que a atenção deles estava direcionada aos movimentos que realizavam. Os movimentos não eram reativos, mas sim mecânicos. Inferi que os atores direcionaram a atenção para a forma como seus movimentos eram realizados, e então, como encontraram dificuldades para desenvolver a proposta, trouxeram a atenção para si próprios e se bloquearam. Pude observar, então, que a proposta que conduzi distanciava os atuantes dos alvos, sendo assim, essa condução levou-os ao bloqueio no processo criativo.

Diante do bloqueio causado pela própria condução da direção, busquei recursos para o desbloqueio dos atores: procurei despertar a atenção deles para os alvos. Sugeri aos atuantes que se perguntassem: “em reação a quê realizo cada movimento em cena?”, visto que os atores não deveriam agir independentemente do contexto da cena, mas sim reagir a algum alvo nas Circunstâncias Propostas. Dessa forma, trabalhamos o conceito de alvo de Declan Donnellan e também as Circunstâncias Propostas de Konstantín Stanislávski. Ao nos orientarmos por esses conceitos, os atores foram encontrando movimentos reativos e saíram do bloqueio ao qual eu os havia direcionado.

Por meio dos alvos e das Circunstâncias Propostas, os atores conseguiram criar suas reações e ainda conseguiram levar em conta os movimentos da sequência para a criação da corporeidade do papel nas reações. No entanto, a apropriação da corporeidade só foi possível porque os atores, no período do treinamento diário, se atentaram para os movimentos da sequência e, durante esse treinamento, condicionaram seus corpos de maneira bem precisa. Dessa forma, eles se apropriaram de algo da corporeidade experimentada no treinamento diário, executado

no início dos ensaios, como, por exemplo, uma força, um movimento, um impacto ou uma leveza na reação do papel, devido à memória corporal. Porém, no momento de criação das reações e da retomada da corporeidade memorizada, a atenção dos atores teve que se voltar para os alvos. Isso porque quando transferiram sua atenção para a forma de fazer, se distanciaram dos alvos e eles se bloquearam.

Observamos assim que não se fez necessário desistirmos da exploração do corpo em busca de uma corporeidade para o papel na cena, a partir do treinamento diário realizado por meio da sequência supracitada. No entanto, a atenção à corporeidade, que estava sendo trabalhada no período do treinamento da sequência, teve que ser reorientada, pois, no momento da criação das reações, a atenção do ator deve estar voltada para os alvos nas Circunstâncias Propostas e não para outra coisa qualquer – para si mesmo ou para a corporeidade propriamente dita –, se distanciando dos alvos. O treinamento diário certamente auxiliou os atores a explorar o corpo nas reações, mas foram os alvos que provocaram a realização de suas reações. Com a atenção voltada para os alvos os atores não se bloquearam, pois encontraram provocações que os levaram a reagir.

3.2.3 O bloqueio da atriz em relação ao personagem imaginário

Outro bloqueio com que a atriz principal se deparou, na montagem do espetáculo *Lady Macbeth*, na fase do processo criativo, foi em relação às suas reações direcionadas a Macbeth que, em nossa montagem, era imaginário. Em um primeiro momento, a atriz criava reações imaginando Macbeth na cena. Porém, com frequência, o personagem imaginário não estava bem delimitado no espaço. Com isso, suas falas e reações se tornavam ininteligíveis para o espectador, pois este não conseguia visualizar a presença de um personagem imaginário em cena.

Assim, observamos a necessidade de conduzir um trabalho em que Macbeth, ainda que sendo imaginário, se tornasse visível para a atriz. Sendo assim, como consequência, o personagem imaginário também se tornaria visível à plateia. Para isso, Macbeth deveria provocar a atriz. E, dessa forma, ela criaria reações a ele e não ações isoladas e confusas como estava acontecendo.

Para resolvermos esse bloqueio, trabalhamos dois conceitos: o alvo, de Donnellan, e as Circunstâncias Propostas, de Stanislávski. Para Donnellan (2018), os alvos configuram uma estratégia visível e ativa para o desbloqueio dos atores, pois os alvos provocam e impulsionam o ator a reagir em cena. Já as Circunstâncias Propostas de Stanislávski são todas as circunstâncias que envolvem o papel que está sendo construído pelo ator, como a dramaturgia, o cenário, figurino, maquiagem, adereços, entre outros. Como analisado no item anterior, os alvos do ator devem ser encontrados nitidamente nas Circunstâncias Propostas para o espetáculo. “O mestre russo e o diretor inglês se complementam, pois as circunstâncias propostas são, afinal, habitadas por alvos.” (ALBRICKER, 2014, p. 138). A partir dessas noções, começamos a trabalhar os dois conceitos em nosso processo criativo, de modo a explorar como a atriz poderia ver seu alvo Macbeth nas Circunstâncias Propostas da peça, para reagir a ele de modo claro e perceptível.

Para auxiliar a atriz a ver seu alvo imaginário, usamos alguns recursos a partir das circunstâncias que propusemos. Primeiramente, colocamos um ator real na cena para que a atriz encontrasse a proporção do tamanho de Macbeth no espaço, o que facilitaria a composição das reações de abraço que a atriz estava criando. Depois, apostamos em um foco de luz no espaço, que representava a presença do personagem Macbeth, o lugar onde ele estava. A atriz conseguiu, dessa forma, visualizar seu alvo no espaço, a partir da circunstância que propusemos na iluminação, que era a presença do personagem representado por um foco de luz.

Além das reações corporais da atriz em relação ao personagem Macbeth, observamos que as falas de Lady Macbeth não eram reativas e por isso as palavras eram jogadas de forma rápida pela atriz. Notamos então que a presença de Macbeth no espaço não era o bastante para provocar as reações de Lady Macbeth, pois, como nos propõe Donnellan (2018), um alvo está sempre em transformação e é ativo. O ator não pode

sempre vê-lo da mesma forma, pois a cada reação que temos a um alvo ele se transforma e, além disso, o ator deve vê-lo sempre fazendo alguma coisa. Assim, observamos que não bastava à atriz delimitar Macbeth no espaço, ela precisava ver como ele a provocava a cada instante.

Nos propusemos, então, a criar algumas falas imaginárias do papel Macbeth, para que a atriz pudesse reagir a elas, facilitando sua visualização às provocações dele. Esse exercício de criar falas imaginárias para provocar o ator é proposto por Donnellan como “exercício do pré-texto”:

Tudo o que falamos, assim como tudo que fazemos, acontece por causa de alguma outra coisa. Todo texto é uma reação. Todo texto tem que ser uma reação a alguma ação originária que o alvo já esteja fazendo. Então, para cada fragmento de texto haverá algo dito anteriormente, talvez palavras imaginárias para as quais o texto será uma reação. [...] [A atriz] Irina precisa imaginar o que [o papel] Romeu teria que estar dizendo que a forçaria a contradizê-lo. Irina imagina as palavras que ela precisa inverter. Ela dá a ele um *script* imaginário. [...] Cada um desses fragmentos de pré-textos imaginários dá a [o papel] Julieta alguma coisa que ela tem que transformar. É claro que eles são provisórios. Mas constituem uma maneira útil para a realização da cena, já que seria terrível para Irina se Julieta não tivesse nada para transformar. (DONNELLAN, 2018, p. 129-130, grifo do autor).

Por meio da explicação de Donnellan, observamos que o exercício do pré-texto é fundamental em um processo criativo quando o ator não encontra a provocação dos alvos. Como vimos no segundo capítulo, na seção 2.2.1, a sexta regra do alvo é a de que ele é sempre ativo, e a quinta é a de que ele está sempre em transformação. Dessa forma, não bastava à atriz ver Macbeth no espaço, ela precisaria ver um Macbeth ativo e em transformação, realizando diversas ações ao longo da cena, para que ela pudesse transformá-lo.

Então, para que a atriz pudesse “ver através dos olhos do papel” esse Macbeth ativo e em transformação, realizamos o exercício do pré-texto na montagem. Descreveremos, a seguir, alguns exemplos das falas criadas. A personagem Lady Macbeth tinha a fala: “Não tem como falhar! O plano é simples. Não hesite! Como pode! Um homem guerreiro, tão temido e poderoso com medo!” (CORRÊA, 2014b, p. 2). A partir dessa fala, que era direcionada a Macbeth, elaboramos as seguintes falas para este personagem que pudessem provocar as falas de Lady Macbeth: “E se falharmos? Mas e se não der certo?” (CHAVES, 2014, p. 60). Dessa forma, o texto

ganhou duas falas imaginárias nesse trecho que provocavam a reação da atriz por meio de sua fala proposta no texto:

(Macbeth: E se falharmos?)

Lady Macbeth: Não tem como falhar! O plano é simples.

(Macbeth: Mas e se não der certo?)

Lady Macbeth: Não hesite! Como pode! Um homem guerreiro, tão temido e poderoso com medo!

Por meio do exercício do pré-texto, a atriz conseguiu visualizar seu alvo, suas transformações e suas provocações. E, assim, se tornou possível para a atriz reagir, com verdade, a um personagem imaginário no espaço, a partir das circunstâncias da dramaturgia, da iluminação, da direção e da atriz. Dessa forma, os conceitos de alvo de Donnellan e de Circunstâncias Propostas de Stanislávski auxiliaram a atriz a abandonar ações desconexas e bloqueadas, para adotar uma atuação atenta, reativa e viva com atenção aos alvos presentes nas Circunstâncias Propostas da montagem.

3.2.4 O bloqueio dos atores coadjuvantes

O quarto bloqueio com que nos deparamos na montagem desse espetáculo, aconteceu com os outros dois atores que criavam os papéis de Médico e de Dama de Companhia, Douglas Costa e Izabela Oliveira. Ao elaborarem a primeira cena, em que reagem à Lady Macbeth que passava por eles adormecida e sonâmbula, os atores apresentavam muita pressa e ansiedade em dizer todas as suas falas que, por isso, saíam emboladas e pouco audíveis. Suas ações e gestos eram mecânicos e não reativos.

Diante dessa situação de bloqueio também trabalhamos com a *ambivalência* das perguntas ‘desdobradas em dupla’, sugeridas por Donnellan: “Quem eu preferiria ser?” e “Quem eu teria pavor de ser?”. Logo em seguida, associamos o desdobramento em dupla à noção de supertarefa proposta por Stanislávski. Escrevemos nos cadernos as respostas para as perguntas baseadas nas propostas de Donnellan:

O que o médico quer ser? Ele quer ser um bom médico e respeitado pelo que faz. / O que o médico teme ser? Ele teme ser um médico ruim e desrespeitado por dar diagnóstico errado [...] O que a dama de companhia quer ser? Ela quer ser fiel à Lady Macbeth e empregada. / O que a dama de companhia teme ser? Ela teme ser fofoqueira e demitida de seu emprego. (CHAVES, 2014, p. 31).

Assim, como sucedeu nos bloqueios relativos à dramaturgia e às reações cênicas da atriz protagonista, o conceito de supertarefa foi discutido com os atores após definirmos respostas para as perguntas supracitadas. Dessa maneira, não escrevemos separadamente a supertarefa, pois ela estava incorporada à resposta que os atores deram para a primeira questão, que foram: “Ele quer ser um bom médico e respeitado pelo que faz” e “Ela quer ser fiel à Lady Macbeth e empregada”.

Além de trabalharmos a supertarefa – proposta por Stanislávski – e a ambivalência – sugerida por Donnellan – para resolvermos a situação de bloqueio, exercitamos também os conceitos de Circunstâncias Propostas – de Stanislávski – e de alvo – de Declan Donnellan –, da mesma maneira que trabalhamos no bloqueio da atriz protagonista em relação ao personagem imaginário Macbeth. Para essa cena, propus aos atores que analisassem o que os provocava a fazer cada reação e o que os provocava a dizer cada palavra, para que percebessem as reações que necessitavam realizar sobre as provocações, afim de alterá-las.

Os atores puderam, então, observar as ações mecânicas que realizavam e que não se apresentavam como reação a nada e a ninguém, como podemos observar no relato de Douglas Costa:

Eu sou uma pessoa que na vida gesticulo muito. Então, lembro de algumas coisas que eu fazia em cena e você me perguntava, por exemplo, porque é

que eu levantava a mão ou, porque eu fazia isso com a mão se não era em reação a nada, era uma coisa mais minha. (CHAVES, 2017).

Sendo assim, diante desses questionamentos, os atores fizeram uma análise sobre cada uma de suas ações, para que descobrissem se elas eram realizadas como reações a um alvo ou se por uma vontade dos atores independente da cena. Essa condução fez com que os atores direcionassem sua atenção para as Circunstâncias Propostas e, nelas, eles foram descobrindo alvos. Podemos perceber isso nesse relato da atriz Valquíria Côrrea, quando discutimos as provocações dos alvos na criação cênica:

Se aquela coisa te provoca, se algo te provoca, você naturalmente vai reagir àquilo, e vai ser algo natural, sem ser forçado. Então, às vezes, a gente fica sem saber em cena aonde a gente coloca a mão, fica travado, de uma maneira forçada, forçando mesmo o movimento. Então se você fica atento ao que te provoca, então esses movimentos vão vir de forma completamente naturais. (CHAVES, 2017).

Como também havíamos trabalhado a supertarefa e seu 'desdobramento em dupla', os atores começaram a reagir aos alvos em consonância com o que pretendiam obter como meta final, evitando, assim, o que não queriam. Observamos que trabalhar os conceitos de alvo e ambivalência, de Donnellan, e também as Circunstâncias Propostas e a supertarefa, de Stanislávski, em nosso processo criativo, proporcionou, mais uma vez, aos atores diversas provocações para realizarem ações reativas e atentas em seu papel na cena.

3.2.5 A caracterização do papel

Na fase de caracterização do papel Lady Macbeth, os conceitos trabalhados foram a máscara, de Donnellan, e a caracterização, de Stanislávski. Como vimos na seção 3.1, Stanislávski considerava que a caracterização externa permitia ao ator

desenvolver a corporeidade de seu papel: “A *caracterização* é a máscara que esconde o ator-ser humano. Quando estamos mascarados podemos revelar os detalhes mais íntimos e maliciosos sobre nós mesmos.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 566). Dessa forma, o diretor russo dava importância notável à caracterização para que o ator pudesse ousar e explorar a sua corporeidade no processo de construção do papel. Donnellan (2018), ao invés do termo caracterização, opta pela palavra máscara e a define como quaisquer objetos concretos utilizados pelo ator desde que possam gerar algum estímulo suficiente para alterar o seu corpo, ou seja, que possam funcionar como máscara. Mas vale ressaltar, novamente, que o diretor britânico faz uma ressalva de que um objeto só pode funcionar como máscara se for utilizado somente na cena, do contrário será um objeto cênico ou um acessório.

Logo no início da montagem do espetáculo *Lady Macbeth*, definimos o figurino dos papéis e buscamos deixá-los prontos o quanto antes a fim de que os atores tivessem tempo necessário para criar suas reações no espaço com ele. Assim, a caracterização do papel não foi proposta como um recurso de desbloqueio do ator no processo de criação do espetáculo *Lady Macbeth*, mas se apresentou como um procedimento provocativo, como alvo para as reações da atriz, fundamentado nas estratégias de Stanislávski e Donnellan. Optamos por abordar a caracterização do papel nesta seção devido a sua importância no processo de montagem cênica e por ter sido conduzida de acordo com as propostas dos dois diretores de forma complementar.

Como a peça foi escrita no início do século XVII, pesquisamos as roupas usadas pelos nobres da época e definimos o uso de um *corset* para a caracterização do papel de *Lady Macbeth*. O *corset* desempenhou papel de máscara, pois alterou todas as reações da atriz como podemos ver em seu relato abaixo:

Ao longo da pesquisa, busquei investigar como a indumentária poderia me proporcionar movimentos e expressão corporal diferenciados. Dessa forma, para criar a postura que uma rainha deve ter – exuberante, busto para frente e abdômen contraído – o corset foi indispensável. Até a Idade Média, as mulheres usavam corset, uma espécie de colete justo, que era usado para dar forma à porção central do corpo. Eram muito apertados, fazendo com que as mulheres ficassem com uma posição impecavelmente ereta. Como forma de pesquisa e experimento, nos dois primeiros ensaios, criei uma cena do espetáculo sem o corset. Já no terceiro ensaio, levei a peça de material resistente, apertando-a bem junto a meu corpo, e repeti a cena que tinha criado, agora com o corset. O resultado foi imediato. A peça dividiu meu corpo em três partes: busto, tronco e membros inferiores. Isso me fez sentir meu

corpo e perceber que cada parte tem sua particularidade e que cada uma poderia se mexer por si só. O movimento de abaixar, que antes eu fazia cotidianamente, deixou de ser feito de forma involuntária. Ganhei uma postura mais adequada para a personagem. Coluna ereta, busto para frente, barriga para dentro. Tudo devidamente encaixado. A compressão do diafragma e pulmões provocou uma voz mais grave, e eliminou boa parte dos agudos que remetiam a uma voz infantilizada. Os tons graves fizeram aflorar em mim uma percepção da mulher forte, resoluta e determinada que Lady Macbeth é. O corset provocou-me um estado de atenção. Era essa postura e força que eu procurava para Lady Macbeth, e o corset foi fundamental para eu conseguir tais características. (CORRÊA, 2014, p. 8).

Como podemos observar no relato da atriz, o *corset* funcionou como máscara, pois enrijeceu seu tronco provocando alterações em seu corpo: sua voz e seus movimentos. Dessa forma, todas as reações da atriz em cena foram alteradas pelo *corset* e ele exercia uma representatividade muito grande quando era colocado, pois sentir seu corpo no *corset* logo remetia a atriz a todas as reações de seu papel.

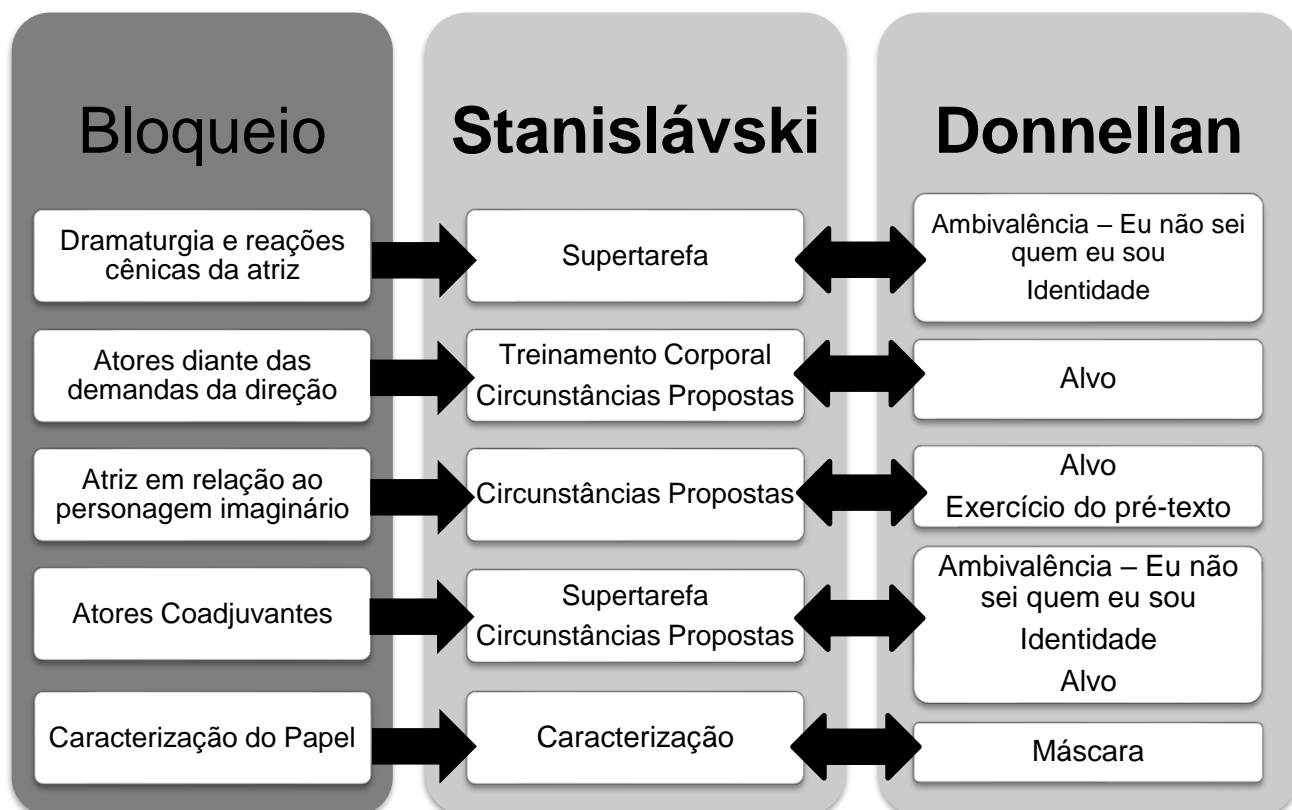
Além disso, observamos, ao longo da montagem, como o *corset* apertado no corpo magro da atriz representava a ausência de filhos no ventre de Lady Macbeth. Como sua supertarefa era tornar-se mãe e rainha, o *corset* ajudou a provocar ainda mais a ausência do filho desejado pelo papel.

As noções de caracterização e máscara, no processo de construção do espetáculo *Lady Macbeth*, ajudaram a atriz a encontrar a potencialidade da máscara para alterar a corporeidade do papel em suas reações, na caracterização que definimos construir. Assim o figurino do espetáculo despertou novas provocações na atriz e uma maneira específica para realizar as reações de seu papel.

Os episódios ocorridos na montagem do espetáculo *Lady Macbeth* – os bloqueios relativos à dramaturgia e às reações cênicas da atriz, o bloqueio dos atores diante das demandas da direção, o bloqueio da atriz em relação ao personagem imaginário, o bloqueio dos atores coadjuvantes e, também, a caracterização do papel –, nos permitem observar que as estratégias e procedimentos sugeridos por Stanislávski e Donnellan podem se apresentar como um caminho possível para o desbloqueio do ator na construção de seu papel. Encontramos relações entre a supertarefa e a ambivalência das questões desdobradas em duplas, entre os alvos e as Circunstâncias Propostas e, também, entre a caracterização e a máscara. Assim como podemos ver, de forma esquemática, na Figura 2 a seguir, cada bloqueio e os

recursos e procedimentos para o desbloqueio dos atores no processo criativo do espetáculo *Lady Macbeth*:

Figura 2 – Estratégias complementares entre Stanislávski e Donnellan diante dos bloqueios dos atores de *Lady Macbeth*



Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

É possível explorar, na prática, ainda mais relações complementares entre os diretores, como vimos na primeira seção deste capítulo. Por exemplo, trabalhar as apostas de Donnellan nos objetivos das ações físicas de Stanislávski; delimitar diferenças entre o ator e o papel para trabalhar as perspectivas do ator e do papel. As estratégias propostas por Stanislávski e Donnellan podem conduzir o ator para caminhos diversos conforme os bloqueios e necessidades que aparecerem ao longo do processo de construção de seu papel.

Conforme exposto na introdução deste capítulo, Donnellan vê Stanislávski como uma inspiração, devido à sua busca incansável pela vida na arte:

Mas por que Stanislávski continua a inspirar tantos atores e gente de teatro, inclusive aqueles que parecem estar tão longe de sua tradição? Porque a vida é tudo o que ele procurava. Ele se esforçava para que a vida fluísse nos atores, entre os atores, e entre os atores e a plateia. Suas palavras são um relato fascinante e comovente dessa luta. Seus escritos são importantes porque nos ajudam a entrar em contato com seu grande espírito. Ele foi um revolucionário porque nos ajudou a ver que atuar é mais do que um mero fingimento, e também perceber que, para além do trivial, há algo de grandiosamente vivo que faz valer a pena o esforço. (DONNELLAN, 2017, p. XVI)³⁵.

Da mesma forma que Stanislávski é uma inspiração para Donnellan, podemos encontrar em Donnellan inspirações para a condução de um processo criativo e para a criação de um papel. Sendo assim, pode-se tornar ainda mais relevante a construção de um papel a partir das propostas de Stanislávski e Donnellan em conjunto, de forma complementar, assim como foi a experiência da montagem do espetáculo *Lady Macbeth*.

³⁵ Citação retirada da “Introdução”, escrita por Declan Donnellan, do livro *O trabalho do ator: Diário de um aluno*, de Konstantín Stanislávski, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se propôs a apresentar estratégias e procedimentos para contribuir no desbloqueio do ator em dificuldades com a criação do *papel* em uma montagem cênica. As estratégias de Stanislávski se direcionam para facilitar o processo de criação do *papel*. O diretor russo apresenta elementos que podem ser utilizados como recursos para a *vivência* do ator. Para a composição do *papel*, Stanislávski ainda apresenta noções sobre a caracterização, a perspectiva do ator e do papel, o desenvolvimento físico, vocal e rítmico do ator. Donnellan, por sua vez, apresenta a noção de bloqueio e oferece uma estratégia para o desbloqueio do ator no processo criativo do papel, o *alvo*. Por meio da identidade, da persona, da máscara, da ambivalência da pata da aranha “eu não sei quem eu sou”, o diretor inglês nos apresenta procedimentos para a utilização dos *alvos* com o objetivo de provocar uma atuação “viva” e reativa, que não limite o ator no processo de construção do *papel*. Dessa forma, recorreremos à estratégia e aos procedimentos de Declan Donnellan para o desbloqueio do ator, bem como às estratégias de Stanislávski relativas ao processo criativo do papel. Ao unirmos as propostas desses dois diretores teatrais, propusemos uma complementação entre suas pesquisas para oferecermos ao ator estratégias e procedimentos que facilitem seu trabalho no que diz respeito à criação do papel sem bloqueio.

Vimos que o bloqueio acontece quando o ator se volta para si em razão do Medo e de tentativas de controle. Como trabalhamos aqui, o *papel* se refere ao desempenho do ator em cena, então se faz necessário que ele não se volte para dentro de si mesmo, pois isso pode gerar um bloqueio. Ao contrário, o ator deve ver, através dos olhos do papel, os alvos nas Circunstâncias Propostas. Portanto, as estratégias de Stanislávski e Donnellan têm a finalidade de provocar uma atuação reativa.

Baseado nas propostas de ambos os diretores, ainda podemos verificar a ineficácia de o ator tentar definir seu papel com informações permanentes, pois, dessa forma, o atuante limita sua criação e pode cair em bloqueio. Conforme Donnellan (2018, p. 70): “se quiserem realmente saber ‘quem sou’, observem o que faço e isto lhes dará pistas

mais precisas.”. A partir desse trecho, o diretor britânico, portanto, enfatiza que o papel deve ser observado por meio das reações que o ator apresenta, que serão realizadas conforme as provocações dos alvos, vistas nas Circunstâncias Propostas para a peça.

Para reforçarmos ainda mais a importância da complementaridade das estratégias de Stanislávski e Donnellan, podemos retomar a epígrafe desta dissertação, em que encontramos a seguinte reflexão do personagem Macbeth de Shakespeare:

O intento veloz só se concretiza quando acompanha-o uma ação. A partir deste momento, os primeiros impulsos de meu coração serão também os primeiros impulsos de meu braço. (SHAKESPEARE, 2013, p. 86).

Essa reflexão pode ser provocativa para o ator. O desejo só se concretiza quando fazemos algo para que se realize. Se retomarmos algumas estratégias aqui apresentadas, podemos observar que para conquistar os objetivos do papel, o ator realiza suas *ações físicas* através de reações provocadas pelos *alvos*. Além disso, o atuante pode definir as apostas de seus objetivos a fim de criar reações em busca do que quer ganhar e também para evitar perdê-lo. Com as propostas de Stanislávski e Donnellan buscamos que *os primeiros impulsos do coração do ator sejam também os impulsos de seus braços*. Ou seja, objetivamos que, a partir das estratégias de Stanislávski e Donnellan, o ator não se bloqueie no processo de criação do papel, mas sim que, em busca dos objetivos, encontre provocações nos alvos para reagir.

Considerando a complementaridade, aqui proposta, entre as estratégias dos diretores supracitados, a criação do papel não pode depender dos sentimentos e inspirações do artista. Essa fase da criação cênica deve ser fundamentada na reação do ator. Durante o processo de criação do papel, o ator poderá recorrer a estratégias e procedimentos que o auxiliarão frente a possíveis impasses e bloqueios. Isso se dará, pois, sua atenção estará desperta para os alvos com o propósito de criar suas ações físicas por meio de reações. A atuação reativa presentifica as nuances de um papel, tornando-as visíveis aos olhos do espectador. Desse modo, durante as apresentações, o papel não estará vulnerável aos temperamentos do artista, pois será motivado pelos alvos e desenvolvido pelos elementos utilizados em seu processo criativo.

Ainda sobre apresentações cênicas, vale ressaltarmos que, de acordo com Donnellan (2018), as estratégias desenvolvidas no processo criativo do ator devem ser “esquecidas” nas apresentações para se manifestarem naturalmente. Conforme Stanislávski, seu “sistema” é um livro de referências e não uma filosofia: “O “sistema” termina quando começa a filosofia. Trabalhem o “sistema” em casa. No palco, ponham-no de lado. Você não pode atuar o “sistema”. Não existe “sistema”. Existe a natureza.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 648). Podemos observar, então, que o objetivo de Stanislávski e Donnellan é de que suas estratégias, desenvolvidas pelo ator na prática dos ensaios, sejam “esquecidas” na apresentação. Dessa forma, o ator não racionaliza sobre as estratégias propostas por esses diretores durante o espetáculo para deixar que a natureza humana flua em cena de forma viva e precisa.

Neste texto não nos propusemos delimitar um caminho a ser percorrido pelo atuante no processo de criação do papel. Como vimos nas propostas da montagem do espetáculo *Lady Macbeth*, as estratégias e os procedimentos de Stanislávski e Donnellan foram utilizados diante do bloqueio apresentado pelos atores. Não objetivamos expor um caminho pré-estabelecido antes da montagem do espetáculo, mas, essencialmente, para os momentos em que o ator apresenta suas dificuldades e impasses ao longo do trabalho efetivo de criação do papel.

Vale destacarmos ainda que as estratégias de Stanislávski, assim como as de Donnellan, se baseiam em propostas que tendem a direcionar o ator à prática. Desse modo, suas propostas evitam uma racionalização que bloqueia a atuação. Sendo assim, almejamos que esta dissertação proporcione noções compreensíveis e ofereça estratégias para a criação cênica que possam ser desenvolvidas de forma fluida no processo criativo do ator.

Há diversas possíveis relações entre Stanislávski e Donnellan, mas nem todas foram tecidas aqui. Ambos os diretores apresentam, por exemplo, estratégias para a fala cênica, o espaço, a caracterização e a corporeidade do ator. Pode-se trabalhar as relações entre esses diretores a partir de pontos diversos. Assim como também podem ser descobertas e tecidas ainda mais complementações entre ambos no processo de criação do papel. Como sugestão para pesquisas futuras e mais longas, o investigador pode desenvolver relações teóricas entre Stanislávski e Donnellan e,

ao mesmo tempo, desenvolver e observar a prática de atores como, por exemplo, em um processo criativo do *Estúdio Fisções*. Dessa forma, deixamos o convite ao leitor para estabelecer ainda mais relações entre ambos os diretores.

Por fim, desejamos, por meio desta dissertação, que o leitor possa desenvolver a estratégia de desbloqueio do ator, o *alvo*, e seus procedimentos, bem como as estratégias de Stanislávski para a vivência do ator na criação do papel. Essas estratégias e procedimentos podem ser desenvolvidos em uma experiência criativa para propiciar uma atuação do papel de forma “viva”, orgânica e genuína, de forma que o ator tenha uma experiência desbloqueada e fluida, para uma prática prazerosa e potente.

REFERÊNCIAS

ALBRICKER, Vinícius Assunção. *A fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan* – 2014. Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014. 187p.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EdUSP), 1991. 311p.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Um dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações Editora, 2012. 335p.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alves Braga. 3. ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2012(b). p. 26-54.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 578p.

BIBLIOTECA CENTRAL DA UNIRIO. Apresenta o acervo e serviços oferecidos pela Biblioteca Central da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.biblioteca.unirio.br/acervo>> Acesso em 01 maio 2016.

BIBLIOTECA DIGITAL DA UNICAMP. Apresenta e disponibiliza o acervo da biblioteca digital da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>> Acesso em 01 maio 2016.

BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES DA UFMG. Apresenta e disponibiliza, para as comunidades interna e externa, a produção científica, oriunda dos programas de pós-graduação *stricto sensu* da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/>> Acesso em: 01 maio 2016.

BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES DA UNESP. Apresenta e oferece acesso ao texto completo das teses e dissertações defendidas na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Disponível em: <<http://unesp.br/portal#!/cgb/bibliotecas-digitais/cthedra-biblioteca-digital-teses/>> Acesso em: 01 maio 2016.

BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES DA USP. Apresenta e disponibiliza, para as comunidades interna e externa, a produção científica, oriunda dos programas de pós-graduação *stricto sensu* da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.theses.usp.br/>> Acesso em: 01 maio 2016.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. – 2. ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. 311p.

CARNEIRO, Leonel Martins. A atenção em A preparação do ator de Stanislávski. In: *Sala Preta*. Revista do PPGAC da Universidade de São Paulo. v. 12, n. 2, dez. 2012, p.122-133.

CARNICKE, Sharon Marie. System's Terminology: a selected glossary. In: *Stanislavsky in Focus – An Acting Master for the Twenty-first Century*. 2nd ed., London/New York: Routledge, 2009. p. 211-217. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Maio/2014. Disponível em: <http://www.academia.edu/7218969/A_Terminologia_do_Sistema_Stani%C3%A1vski_-_Um_Gloss%C3%A1rio_Selecionado>. Acesso em 05 set. 2017.

CARVALHO, Luiz Otavio; ALBRICKER, Vinícius. Resumo expandido – O Estúdio Fisções. *Lamparina: revista de ensino de teatro*. v. 1. n. 1. maio, 2010. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG. p. 95-99.

_____. A filosofia de Declan Donnellan para uma presença viva do ator. In: *Lamparina: Revista de Ensino de Artes Cênicas*. v. 2. n. 10. 2017/1. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG. p. 61-81.

CARVALHO, Luiz Otavio e; LIMA, Daniela de Castro. Jogando com o objetivo e fazendo apostas para vencer na atuação cênica. In: *Processos Criativos: Dramaturgias, Materiais e Improvisação*. Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro/ Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – n. 37, dezembro, 2016.2, Salvador (BA): UFBA/PPGAC. p. 55-76.

CASTANHEIRA, Maurício. A noção de identidade, a definição de representação e o conceito de papel social: a busca de relações a partir da idéia de loucura. In: *Revista Trevo: Revista do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Católica de Petrópolis (UCP)*. v. 1, n. 2 – Petrópolis, 2011, 13p.

CHAVES, Camila Rodrigues Vaz. *Caderno da direção de Lady Macbeth*, 2014(a). 62p. Não publicado.

_____. Entrevista a Douglas Costa, Izabela Oliveira e Valquíria Corrêa. Gravada em MP3 (38 min.). Ipatinga, Brasil, 26 dez. 2017. Não publicada.

_____. O alvo. In: *Relatório final da iniciação científica “Proposta Metodológica com Exercícios Práticos para a Formação de Artistas Cênicos”*. 2012. Relatório (Iniciação Científica) – Curso de Graduação em Teatro – Escola de Belas Artes da UFMG, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. Orientador: Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza.

_____. *Sobre a peça da Valquíria*. Belo Horizonte: Belo Horizonte - Escola de Belas Artes da UFMG, 2014(b), 1f. Notas de ensaio. Não publicado.

_____. e; MENCARELLI, Fernando. Os princípios da antropologia teatral de Eugenio Barba na construção da personagem e a utilização da metodologia do alvo de Declan Donnellan na montagem: Rojas Rosas. In: *Caderno de Encenação*, v. 3, n. 12, 2014. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/cadernodeencenacao/index.php/revista/article/download/37/29>>. Acesso: 27 dez. 2017.

CHEEK BY JOWL. Site da companhia de teatro de Declan Donnellan e Nick Ormerod. Disponível em: <<http://www.cheekbyjowl.com>>. Acesso em 03 maio 2017.

CORRÊA, Valquíria Stéphanie Luize Souza. *A caracterização como instrumento de construção de um personagem: reflexões sobre o processo de criação de Lady Macbeth*. 2014. 11f. Orientador: Prof. Eduardo Andrade. Artigo apresentado à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Teatro (bacharel em interpretação teatral) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

_____. *Lady Macbeth*, dramaturgia composta para o espetáculo Lady Macbeth, 2014b. 6p. Não publicado.

DONNELLAN, Declan. *Entre lo sacro y lo profano*. Entrevista realizada por Esther Montero. 2008. p. 38-41. Disponível em: <http://www.cheekbyjowl.com/media/press/articulos_espanol_012008.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2018.

_____. *El actor y la diana*. Tradução: Ignacio García May, 2. ed. Editorial Fundamental, Madri, 2007. 202p.

_____. Introdução. In: STANISLÁVSKI, Konstantín. *O trabalho do ator*. Diário de um aluno. Tradução Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2017. p. XI-XVI.

_____. *O ator e o alvo*. Tradução: Luiz Otavio Carvalho e Vinícius Assunção Albricker. São Paulo: Via Lettera, 2018. No prelo.

_____. Londres, Inglaterra, 19 abr., 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gRBOywnsNrs&t=598s>>. Acesso em: 03 maio 2017. Entrevista concedida a Gwendoline Christie.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas* / Júnia Lessa França, Ana Cristina de Vasconcellos; colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. – 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 263p. (Coleção Aprender).

FREUD, Sigmund. Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico. In: *Obras completas psicológicas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Sigmund Freud, com comentários e notas James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. – Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 325-348.

FUNDAÇÃO CAPES. Ministério da Educação. Apresenta relatórios e serviços realizados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior no Brasil. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/>> Acesso em: 13 maio 2016.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Org.). *Dicionário de Teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. – 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009. 391p.

GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*: do realismo externo ao tchekhovismo. 2. ed. São Paulo – SP: Perspectiva, 2006. 160p.

_____. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo – SP, Perspectiva, 2001, 327p.

KNEBEL, Maria. *Análise-ação*: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Organização, adaptação e notas de Anatoli Vassíliev; tradução e notas adicionais de Marina Tenório e Diego Moschkovich; revisão técnica de Natália Issáeva; posfácio de Adolf Shapiro. – São Paulo: Editora 34, 2016 (1. ed.). 328p.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Edição e Organização por Lisa Ullman. São Paulo: Summus Editorial LTDA. 1978. 268p.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Com a elaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean Claude Lallias; Tradução de Marcelo Gomes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

MARINIS, Marco de. Trabalhar sobre as ações físicas: a dupla articulação. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Um dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações Editora, 2012. p. 212-215.

MOSCHKOVICH, Diego. O primeiro recurso: aquele ao qual Meyerhold se refere. In: MEYERHOLD, V.E. *Do Teatro*. – São Paulo: Iluminuras, 2012. p.12-15.

NOGUEIRA, Décio Cristiano Miranda de Souza. *A pesquisa da metodologia do “Alvo” na universidade e suas aplicações na escola básica no ensino de teatro*. Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao colegiado de graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Teatro. Orientador: Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza, 2012.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. 2. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015. 226 p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008. 483p.

REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Apresenta serviços oferecidos pela Biblioteca Central para gestão e disseminação da produção científica da Universidade de Brasília. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/>> Acesso em: 01 maio 2016.

REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Apresenta o conjunto da produção científica e acadêmica da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/>> Acesso em: 01 maio 2016.

REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO NORTE. Apresenta o conjunto da produção científica e acadêmica da UFRN. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/>> Acesso em: 01 maio 2016.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. *Corpo, afeto e cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*, Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Orientadora: Lucia Gouvêa Pimentel. Co-orientador: Antônio Lúcio Teixeira Júnior. 2012, 324p.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Com prefácio e ensaio de Jerzy Grotowski; tradução do inglês Patrícia Furtado de Mendonça. – São Paulo: Perspectiva, 2012. 151p.

RUBINI, Carlos. O conceito de papel no psicodrama. In: *Revista Brasileira de Psicodrama*, v .3; fascículo I – 1995. p. 45-62.

RUFFINI, Franco. O “sistema” de Stanislávski. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Um dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações Editora, 2012. 335p.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L & PM, 2013. 128p.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo* [manuscrito]. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Orientador: Antônio Barreto Hildebrando. – 2013. 235f: il.

SILVA, Samuel Macedo. *Alvo como ferramenta pedagógica no processo de construção dramatúrgica na educação de jovens e adultos*. Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao colegiado de graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Teatro. Orientador: Eugênio Tadeu Pereira, co-orientadora Adélia Aparecida da Silva Carvalho, 2013.

SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UFMG. Apresenta os arquivos das bibliotecas da Universidade Federal de Minas Gerais, incluindo as monografias da graduação. Disponível em: <<https://catalogobiblioteca.ufmg.br/pergamum/biblioteca/index.php>> Acesso em: 01 maio 2016.

SISTEMA INTEGRADO DE GESTÃO DE ATIVIDADES ACADÊMICAS. Sistema de Bibliotecas. Apresenta os arquivos das bibliotecas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, incluindo as monografias da graduação. Disponível em: <<https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/biblioteca/buscaPublicaAcervo.jsf?aba=p-biblioteca>>. Acesso em: 01 maio 2016.

Site do Dicionário Epistemológico: etimologia e origem das palavras. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/papel/>>. Acesso em 06 ago. de 2017.

Site de Gramática da Língua Portuguesa, que apresenta a origem e a etimologia de palavras. Disponível em: <<https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-sistema/>>. Acesso em 08 ago. 2017.

Site de etimologia: Origem da Palavra. Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/site/>>. Acesso em 23 jan. 2018.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L & PM, 2013. 88p.

STANISLÁVSKI, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Tradução de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial s.l.u., 1. ed. 2003, 368p.

_____. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. 539p.

_____. *O trabalho do ator*: diário de um aluno; tradução Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 1. ed. 2017, 724p.

THAIS, Maria. Stanislavski e Meierhold: simetrias assimétricas – da pedagogia à cena, da cena à pedagogia. In: PIACENTINI, Ney; FÁVARI, Paulo. *Stanislavski revivido*. 1. ed. – São Paulo: Giostri, 2014. p. 45-56.

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski Ensaia*: memórias. Tradução: Diego Moschkovich. – 1. ed. – São Paulo: É Realizações, 2016. 256p.

VÁSSINA, Elena. *Stanislávski*: vida, obra e sistema / Elena Vássina, Aimar Labaki. – Rio de Janeiro: Funarte, 2016. 344p.

APÊNDICE A

Roteiro da entrevista:

1. Nome do ator e papel que realizou no espetáculo Lady Macbeth.
2. Você identifica ao longo de todo o processo criativo algum momento de bloqueio ou dificuldade?
3. Em caso afirmativo, explique o que o (a) auxiliou a sair desse bloqueio.
4. Há algum aspecto da condução da direção do espetáculo que você considerou importante para a construção de seu papel?

APÊNDICE B

Entrevista coletiva com os atores do espetáculo *Lady Macbeth*

A entrevista que se segue foi realizada no dia 26 de dezembro de 2017, por chamada em vídeo via *internet* entre a autora desta dissertação e os atores do espetáculo *Lady Macbeth*, que estavam reunidos na casa de um deles. Dessa forma, buscamos transcrever as palavras que os atores utilizaram na entrevista oral. Sendo assim, o texto possui expressões próprias da linguagem falada. Valquíria Corrêa fez o papel de Lady Macbeth no espetáculo, Douglas Costa fez o papel de Médico e Izabela Oliveira, de Dama de Companhia.

Camila: Vocês identificam algum momento de dificuldade ou bloqueio no processo de criação do espetáculo *Lady Macbeth*?

Valquíria: No início do processo você pediu pra gente escolher verbos do texto e fazer movimentos com estes sete verbos. E aí esse era o nosso aquecimento que fizemos em oito tempos e fomos diminuindo. E então logo no início da montagem das cenas, você pediu pra eu fazer os movimentos de acordo com esses movimentos que eu tinha criado os verbos. E foi uma coisa que eu fiquei completamente travada assim. Porque era difícil de entender o que era que você estava me pedindo. Como eu colocaria aqueles movimentos extremamente aleatórios dentro da peça? No início foi assim muito difícil. Eu fiquei travada. Tanto que a gente gastou muito tempo para criar as primeiras cenas. Só que aí depois eu fui entendendo que era mais a essência do movimento do que o movimento por si só. Foi quando as coisas começaram a fluir. Pra mim esse foi um momento que me deixou travada.

Douglas: Pra mim também foi a mesma coisa nesse processo de criação, por isso, porque eu não sei se você lembra mas eram sete³⁶ verbos para sete movimentos e eu criei praticamente uma cena para cada verbo porque eu não conseguia entender o que você estava pedindo assim. Aos poucos quando acertamos o primeiro foi ficando mais fácil pra mim. Aí depois eu vi que era até muito simples. Não tinha muito o que criar né? Acho que foi mais isso no processo de criação. Apesar do meu personagem... eu ter um pouco de dificuldade de entender o corpo dele, da idade e da relação da idade do médico com a Lady. Eu pensei que ele seria um pouco mais velho que ela. E como nós atores temos praticamente a mesma idade... Pra pensar a relação do médico com a Lady. Foi um pouco difícil pra mim também no início.

Camila: Foi quando a gente começou a definir um pouco mais o personagem? O que a gente fez diante disso?

Douglas: Eu acho que teve alguma coisa em relação à voz, você trabalhou muito a minha voz no sentido de trabalhar a entonação pra eu poder usar mais o meu grave pra criar um corpo mais de idade. Ficar um pouco mais maduro. Eu não lembro direito, mas acho que foi a voz assim... Um pouco da voz. E o corpo a gente tentou associar aos verbos. Você pediu pra escrever a idade, características. Eu não lembro os anos que a gente colocou pra ele. Não lembro, mas era exatamente essa a minha preocupação no início: se o médico seria muito mais velho que a Lady ou não.

Izabela: Eu concordo com o que eles falaram em relação aos sete movimentos, em oito tempo, 4 tempos e fazer em movimentos rápidos. E é difícil fazer eles não serem *staccato* né? Serem fluidos. Eu achava. Por que no início eu fazia igual a um robzinho. E a dificuldade mesmo de fazer a cena dramática né? A gente fazia a cena dramática. Depois que a gente veio colocar uma comicidade.

Valquíria: Eu acho que a nossa dificuldade foi entender a função dos sete verbos. Por que a gente estava fazendo aquilo? Por que a gente criou aqueles movimentos? Eu

³⁶ Vale ressaltar que como a entrevista foi realizada três anos após a montagem do espetáculo, os atores se lembravam de trabalhar com sete verbos. No entanto, conforme as anotações no caderno pessoal da direção, foram selecionados seis verbos e não sete.

acho que a gente compartilha dessa dificuldade. Entender qual a função deles. Entender porque aqueles movimentos estavam ali. Por que a gente tinha que usar aqueles movimentos?

Izabela: E depois usar eles como aquecimento. A gente fazia duas vezes e já ficava aquecido, porque a gente estava cansado.

Valquíria: Então foi isso. Depois que a gente entendeu a função daquilo pra criação da cena tudo começou a fazer sentido. E foi fácil. Porque era muito difícil no início. Depois que a gente entendeu pra quê servia foi mais fácil fazer.

Camila: **Tem algum aspecto da direção do espetáculo que você considerou importante no processo de criação do papel?**

Valquíria: Ah, essa pergunta é ótima (risos). Então, primeiro foi uma dificuldade gigante né? Porque eu nunca tinha sido dirigida. Eu sempre tive em cena com o *Grupo Drama* e a criação foi sempre coletiva. Nossa! Então foi muito difícil entender o que você estava querendo. Principalmente eu que sou “turrona” sabe? Eu tenho um pouco de dificuldade mesmo de escutar o outro, mas a partir do momento que eu entrei no processo, principalmente porque entrei com eles, eu fui aberta pra aprender sabe? Então eu passei por uma coisa completamente nova. No início eu fiquei “travadona” porque eu falava assim: “Gente, o que eu estou fazendo? Não tem sentido eu ficar fazendo esses sete movimentos aleatórios aqui. Eu quero montar a cena.”. Era isso que eu pensava. Mas eu fui firme em pensar algo mútuo e pelo fato de a gente não ter tanta idade aí foi muito bom, porque eu não estava travada para poder aprender e também não estava resistente de ser dirigida porque eu sabia que seria uma dificuldade. Eu fui porque eu tinha esse objetivo. Eu sabia que seria uma dificuldade gigante. Nossa. Eu acho que a direção influenciou. Se eu tivesse pegado uma direção que me deixasse solta, provavelmente teria desistido do processo logo. E a sua confiança em querer aplicar suas técnicas que você estudou lá no *Fisções* com o Luiz Otavio, a vontade de querer aplicar e por acreditar que a metodologia dava certo fez com que você fosse resistente e não me fizesse perder as estribeiras.

Izabela: Eu acho o espetáculo é totalmente bem dirigido. Eu acho... a gente sabe, você olha e vê que tem direção ali. Eu acho que deu uma direção muito clara e bem nítida.

Douglas: Eu acho que pra gente é a mesma coisa, pelo que conheço das meninas, dessa questão da direção. Eu tomei um choque mesmo, porque a gente foi muito baseado na direção do Douglas. Era o diretor parceiro de trabalho, mas desde sempre foi o nosso diretor. Veio tudo dele. A nossa base veio dele. Eu nunca tinha, mesmo no teatro, eu nunca tinha pegado nada muito acadêmico em questão de teoria. Era mais o que ele passava pra gente. O que a gente fazia de estudo também pra montar algum tipo de escrita, que é você ler o livro, que nem no *Primo Basílio* que nós lemos o livro e vimos o filme. Fizemos toda aquela base de pegar o texto e etc. Então assim, a direção como Bela³⁷ falou, tem todo um diferencial. E na maioria das vezes que a gente apresentou, não é só pelo figurino e pela encenação, sempre vem o comentário da direção também.

Valquíria: Fica muito claro, que nem Bela falou, que tinha uma direção. Eu não sei se é porque as pessoas comentam com a gente que nos outros trabalhos é mais frouxa a questão da direção por ser coletiva né? Mas é muito evidente assim o seu dedo ali no espetáculo. Você está presente no espetáculo mesmo não estando no dia. É impossível. A gente lembra de você todas as vezes que a gente vai apresentar. A gente lembra de você lá (risos).

Camila: Retomando o que a Valquíria falou sobre a fase inicial de aquecimento. Eu queria retomar também, pois eu não sei se vocês lembram, mas a gente demorou mais ou menos um mês pra gente ter a dramaturgia pronta.

Valquíria: É verdade. Eu lembro. A parte do texto foi muito tensa, porque eu queria falar, eu queria ser a Lady Macbeth. A ideia inicial era montar o texto certinho com Macbeth, com todos os personagens e eu não achava um ator que pudesse fazer o

³⁷ Bela se refere à atriz Izabela Oliveira.

Macbeth. Douglão³⁸ não tinha disponibilidade pra estar ensaiando, como falo... a quantidade de ensaios que era necessário. Os atores que eu convidei em BH não podiam. Enfim, então o texto não deu. E nós fomos fazendo essa adaptação juntos. Realmente teve isso mesmo, a gente gastou muito tempo fazendo essa adaptação.

Camila: E pra mim fica bem forte a influência da *identidade* de Donnellan e do trabalho na montagem das cenas para a construção da dramaturgia.

Valquíria: Eu acho que o texto não estar pronto e a gente ter que trabalhar a adaptação dele no processo foi a melhor coisa que a gente fez, que poderia ter acontecido. Por que a gente ficou conhecendo melhor os personagens e conseguiu criar eles de uma maneira mais eficiente, do que ter ido direto pra cena.

Camila: Percebo também que facilitou a enfatizar a questão da gravidez.

Valquíria: Foi uma coisa que todo mundo conseguiu tirar da minha cabeça. Eu não estava conseguindo falar. Eu falava, falava, mas não sei como. Você também me ajudou. Tudo o que eu estava a fim a gente conseguiu tirar e conseguiu mostrar de uma forma muito clara, dessa coisa da gravidez e da Lady, de que ela não é a vilã da história, que eu queria colocar.

Camila: Outra coisa que fui lembrando agora foi do Macbeth imaginário. Quando a gente começou a trabalhar com um Macbeth que não estava de verdade na cena.

Valquíria: O Macbeth nem existia no início. Foi incrível porque na fase final do espetáculo foi uma coisa extremamente inesperada. Não existia esse Macbeth invisível. Na verdade, eu não consigo nem lembrar como a gente chegou nisso. A

³⁸ Douglão se refere ao ator Douglas Costa.

ideia inicial, eu tenho o texto, era a Lady contando pra plateia o que aconteceu. E não dele ser imaginário.

Camila: Acho que foi quando eu te pedi pra criar uma cena sozinha e você criou reagindo ao Macbeth imaginário e não à plateia.

Valquíria: Eu lembro de uma intervenção do Vini Albricker³⁹ também. Que eu falava pra um Macbeth que estava do meu lado e ele foi e mudou essa coisa de falar para a plateia. Teve essa referência também que mudou todo o sentido da peça.

Camila: Eu não lembro exatamente também como foi, mas lembro que você começou a reagir ao Macbeth e depois a gente separou o texto em presente, passado, falas ao Macbeth e narração.

Valquíria: Isso teve mesmo. Eu reagia, sei lá, aos movimentos imaginários dele e aí depois voltava pra narração.

Camila: Não sei se você lembra, mas a gente teve um processo do Macbeth imaginário, que você reagia a ele no espaço. Eu cheguei a entrar em cena pra você ver o Macbeth no espaço (risos), e depois teve a luz.

Douglas: Teve a luz!

Valquíria: É mesmo. Exatamente. A luz passou a ser a minha motivação em reagir.

Camila: Teve também umas frases que a gente criou pro Macbeth, lembra?

³⁹ Vini Albricker se refere ao pesquisador do *Estúdio Fisções* Vinícius Assunção Albricker.

Valquíria: Sei, sei. Que eu viro direto pra ele e falo depois de “amassar” os morangos, de falar do gato. Tem mesmo um diálogo com ele. Eu lembro que a gente criou umas falas pra eu falar com ele e me motivar a reagir a ele. A gente criou essas frases pra elas me motivarem a reagir.

Camila: **Tem mais algum ponto da criação do espetáculo que vocês acham que foi interessante para o processo? Alguma outra coisa que vocês queriam falar, para além desses momentos que dissemos?**

Valquíria: Pra mim o carro-chefe foi os verbos. Depois que a gente entendeu pra que era aquilo ali foi gostoso de criar... assim, sabe? O negócio fluiu. Pra mim é o que se destacou no processo de criação.

Camila: **Também fui chamando a atenção de vocês para os *alvos*, para ter reação, não é?**

Douglas: Eu mesmo sou uma pessoa que na vida gesticulo muito. Então eu lembro de algumas coisas que eu fazia em cena e você me perguntava, por exemplo, porque é que eu levantava a mão, porque eu fazia isso com a mão se não era em reação a nada, era uma coisa mais minha.

Valquíria: Era uma preocupação de criar.

Douglas: Talvez seja isso. E depois junto com a questão dos verbos, essa junção deu pra eu poder trabalhar, por exemplo, se eu estou mexendo com a mão, o que me motiva a fazer isso?

Valquíria: Por que eu acho assim: resumindo, o que eu entendi da ação física de uma maneira assim bem resumida foi isso que a coisa é você, se aquela coisa te provoca, se algo te provoca, você naturalmente vai reagir àquilo, e vai ser algo natural, sem ser forçado. Então, às vezes, a gente fica sem saber em cena aonde a gente coloca a mão, fica travado, de uma maneira forçada, forçando mesmo o movimento. Então se

você fica atento ao que te provoca, então esses movimentos vão vir de forma completamente naturais. Depois no teatro a gente vai pontuar esses movimentos naturais né? Pra não passar despercebido. Então, resumindo, depois que a gente entende que não tem que ficar solto. Que nem o Douglas que quer mexer as mãos e mexe demais, é só a gente ficar ligado nos verbos. Vão fazer com que a gente se sinta provocado e aí naturalmente a gente reage àquilo que está nos propondo. Depois disso ficou fácil. É engraçado que depois disso, eu não faço mais nada de maneira involuntária sabe? Acaba que é natural isso em mim. Eu não faço, que nem com outros diretores que trabalhei que colocam movimentos sem quê nem pra quê. Isso vai contra tudo aquilo que eu aprendi. E eu pergunto: “Por quê? Por que você está fazendo isso? O que é que te motiva a fazer isso?” E aí eu acabei levando pra vida essa técnica, sabe? É uma coisa que eu uso em cena e que me ajuda demais. Hoje para a criação, assim, transformou minha maneira de pensar.

Camila: Eu misturei o Donnellan com o Stanislávski no processo de montagem. Essa questão de que sempre tem que ter um alvo é do Donnellan, mas como pro Stanislávski o ator sempre deve estar reagindo conforme as Circunstâncias Propostas, os dois se complementam mesmo. Mas como vocês não falaram, vou perguntar sobre o processo de caracterização do espetáculo que virou o artigo de trabalho de conclusão de curso da Valquíria.

Valquíria: É... A gente começou com uma ideia que foi outra no final, não é? A gente tinha uma ideia de uma criação que partisse do figurino. E aí eu não consegui executar isso. Por algum motivo eu acabei desistindo. Eu desisti disso, mas eu queria o figurino o tempo todo em cena, pra ele me ajudar na postura, sei lá, o cabelo grande me ajudou a fazer as ações diferentes por causa do aplique. Por isso que eu falei que eu queria fazer o aplique desde o início, porque teria alguns movimentos que seriam diferentes se eu estivesse ou não com ele. Tem experiência que passei, que eu já vi o pessoal chegar com figurino uma semana antes do espetáculo estreiar, e muita coisa muda em cena. Movimentação cênica... Uma coisa que eu fazia com facilidade antes de eu fazer quando o figurino chegou. E essas dificuldades, eu não sei vocês, mas eu não tive, porque desde o início da criação eu estava com o *corset*, eu estava com o cabelo

grande. Uma coisa que você exigia muito: “Você botou o cabelo então ensaia com ele solto.” Lembra? Porque se o cabelo muda sua movimentação cênica então você tem que ensaiar com ele solto, não é? E era uma coisa que você brigava comigo também. Então, a proposta do figurino inicial não deu certo, que era criar a cena a partir do figurino, mas no final das contas deu, não é? Porque eu só fiz os movimentos que o figurino me permitia fazer.

Camila: O corset que demorou um pouco para chegar, não é?

Valquíria: Não. Foi logo no início. A Adriana França tinha um e ela me emprestou. O que foi oficial mesmo, ele demorou a chegar porque eu comprei pela internet. O oficial, ele me deu umas dificuldades, mas de importância para o figurino. O outro pegava no peito e descia até o quadril e o que eu comprei não. Ele pegava só na cintura, ele não pegava o peito. Os movimentos que eu tinha dificuldade de fazer antes, eu já não tinha tanto pra fazer com o novo. Essa é mais uma prova de que o figurino deve estar desde o início do processo.

Camila: O figurino te deu outro tipo de andar, de sentar, até o movimento de pegar a taça...

Valquíria: É. Eu não conseguia sentar de uma maneira cotidiana, eu tinha uma postura de rainha, assim né? Uma rainha, por exemplo, não pode sentar “largada” como a gente senta. Diversas vezes eu levava o figurino e a maneira de sentar era diferente, tinha uma maneira diferenciada.

Camila: E isso de alguma maneira apareceu com os outros atores também?

Douglas: Eu ia falar isso agora, dessa diferença. Por exemplo, não só a gola, mas também a capa. Eu não sei se você lembra, mas na apresentação em Timóteo eu esqueci a capa aqui em Sete Lagoas, e como que fez a diferença. Faz diferença no

andar. Eu sei que com ele, se eu vou dar uma volta, eu já sei o peso que a capa vai dar. Isso já faz uma diferença até na hora que eu vou virar. A gola também, eu já apresentei sem ela também e até no movimentar do pescoço... como é diferente! Quando eu ando com a gola, está mais completo, não é uma questão de ser superior, mas quando eu ando, dá um diferencial sim.

Valquíria: É legal ressaltar a importância do figurino também porque quando o Douglão fala, por exemplo, que não usou a capa, eu acredito que os movimentos dele estavam ali.

Douglas: Eles estavam ali, mas de uma certa forma, você sente o corpo como quando ele está, mesmo sem estar. Depende disso... No caso, eu dependia da capa pra aquilo ali.

Valquíria: Mas na hora que você disse que fez o movimento de virar, você lembra...

Douglas: Exatamente. Eu lembro, ele existe, eu lembro. Mas a ideia é de que no dia, eu faria alguma coisa que eu faço por causa da capa. Talvez seja simples, mas eu sinto.

Camila: Você também Bela? Por causa do peso do seu figurino?

Izabela: Tem a anágua debaixo ainda. Tem aquele que quando eu coloco ele eu me sinto a criada mesmo, aquele negócio da cabeça bem legal. Bem diferente. Não é só vestir o figurino. Você veste o figurino e sente o personagem nele.

Valquíria: A importância do figurino é tanta pra mim que quando eu visto o figurino é como se eu estivesse vestindo a pele do personagem. E tem uma coisa que o Patrice Pavis falava – e que era um dos poucos autores que eu encontrei que falava disso – é que o figurino é como se fosse a pele do personagem. Ele falava muito disso, dessa segunda pele do ator, como se fosse o personagem. Então pra mim, quando a gente veste o figurino, nem que seja uma coisa pouca assim, sabe? A essência do personagem já começa a aparecer. Você se transforma ali quando veste o figurino e faz a maquiagem.

Camila: Tem mais alguma coisa que vocês queriam falar sobre o processo de montagem do espetáculo *Lady Macbeth*?

Izabela: É isso mesmo. Foi bem isso. O figurino. A marca da direção.

Douglas: O que mais me marcou assim nesse processo foi a direção mesmo. Como eu nunca tinha passado, não é? A primeira vez que passei por um processo de direção mais teórico.