

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA

Daniela de Castro Lima

**Análise Ativa e Alvo:**

Reflexão pedagógica expandida para o trabalho  
do ator sobre a peça e o papel

Ouro Preto  
2021

Daniela de Castro Lima

**Análise Ativa e Alvo:**

Reflexão pedagógica expandida para o trabalho  
do ator sobre a peça e o papel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos e poéticas da cena contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.

Ouro Preto  
2021

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

L732a Lima, Daniela de Castro .  
Análise ativa e alvo [manuscrito]: reflexão pedagógica expandida para o trabalho do ator sobre a peça e o papel. / Daniela de Castro Lima. - 2021.  
178 f.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938. 2. Donnellan, Declan. 3. Teatro. 4. Atores. 5. Atrizes. I. Gomes, Ricardo Carlos. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 792.01

Bibliotecário(a) Responsável: Cristiane Maria Da Silva - CRB6-3046



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Daniela de Castro Lima**

**Análise Ativa e Alvo: Reflexão Pedagógica Expandida para O Trabalho do Ator sobre A Peça e O Papel**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovada em 21 de maio de 2021

### Membros da banca

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elena Vássina (Universidade de São Paulo)  
Prof. Dr. Vinícius Assunção Albricker (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel Castro de Souza (Universidade Federal de Ouro Preto)

O Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 21/05/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 01/07/2021, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0188607** e o código CRC **9C9C43B3**.

Para meu pai José Carvalho Lima, em memória.  
Homem que me deixou o legado mais bonito: a paixão pelo conhecimento e  
a fé nos meus estudos. Obrigada, pai.

Para meu padrinho teatral, Luiz Otávio Carvalho.  
Professor, mestre e amigo que, desde o início da minha trajetória como  
estudante de teatro, acreditou em mim e me incentivou a trilhar o caminho da pesquisa.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Carminha, e ao meu irmão, Thiago, pelo amor, pelo apoio incondicional e pela confiança em mim e nas minhas escolhas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes pelas trocas, pelos ensinamentos, provocações e pela leitura atenta e cuidadosa do trabalho.

Ao Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho, meu grande mestre e amigo que sempre me contagiou com sua paixão inesgotável pelo teatro e sempre me incentivou a pesquisar. Agradeço pela disponibilidade e pela generosidade de sempre compartilhar comigo seus conhecimentos e também pelas contribuições na banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Vinícius Albricker, meu amigo e grande parceiro de pesquisa que muito me ajudou nesse processo do mestrado. Agradeço pelas preciosas conversas, pela escuta, pela generosidade de me esclarecer diversas dúvidas e por me fazer provocações estimulantes acerca do tema da minha pesquisa. Agradeço também pelas contribuições na banca de qualificação e por participar da banca de defesa desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Paulo Maciel, por ter aceitado o convite para compor a banca do exame de qualificação e pelas suas contribuições.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elena Vássina e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Castro, por aceitarem o convite para serem membros da banca de defesa desta dissertação e por terem me proporcionado um momento inesquecível de trocas sobre o tema de pesquisa aqui desenvolvido.

Ao Prof. Dr. Emerson de Paula, meu amigo querido, a quem eu serei sempre grata pela escuta, pelos conselhos e por toda ajuda que me prestou durante os dois anos do mestrado. Agradeço também pelas diversas oportunidades que me concedeu em sua empresa de teatro, NAED, em Ponte Nova/MG, quando eu ainda iniciava minha caminhada na arte. Agradeço, sobretudo, por ter sido quem primeiro me fez compreender na prática que “a criação deve conter alegria” – assim como nos propõe Konstantin Stanislávski.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elen de Medeiros, pela amizade, pelas divertidas conversas e por ter me ajudado a vivenciar o processo do mestrado sempre com mais leveza e bom humor. Agradeço também pelas aulas maravilhosas e por ter despertado em mim o interesse e a paixão pelos estudos de dramaturgia.

Ao Prof. Dr. Eugênio Tadeu, por ter me ajudado com a escrita do projeto de pesquisa e por ter sido um professor tão presente e importante em minha formação na graduação. Agradeço pelas oportunidades que me proporcionou no Serelepe e pelas aulas sempre prazerosas.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Pedron, pela amizade e pelo apoio constante. Agradeço por ter me acolhido como monitora nas disciplinas de História do Teatro e Literatura Dramática, enquanto fui aluna do Teatro Universitário/UFMG. Essa foi, sem dúvida, uma das experiências mais enriquecedoras que tive na universidade.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Priscilla Duarte, por ter me recebido tão bem como estagiária na disciplina Laboratório de Ações Físicas, do Curso/Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Agradeço pelo espaço de aprendizagem, pela confiança e pelas trocas.

À minha amiga Lorena Jamarino, pela parceria, pelo cuidado, pelas conversas, risadas e desabafos, pelas idas e vindas semanais a Ouro Preto, pelas viagens a congressos, por esses dois anos de intenso companheirismo na vida e na pesquisa artística e acadêmica.

Aos colegas de *Estúdio Fisções*: Eric Pedroso, Renata Lanier, Matheus Alves, Alana Coura, Isabel Barbosa e Athos da Silva, por terem me acolhido como parceira de pesquisa ao longo dos dois semestres de 2019.

Aos colegas da pós-graduação: Amanda Marcondes, Amanda Galvão, Cláudio Zarco, Eduardo Miele, Ana Flor e Avelina Neves pela alegria do nosso encontro, pelas trocas e aprendizados.

Aos amigos da graduação: Lucas Emanuel, Fernanda Xavier, Ítalo Araújo, Lucas Alves, Cleiciane Mendes, Lílian Santiago, Rafael Eleotério e Anderson Ferreira, pelo incentivo constante e pela amizade que construímos juntos.

À Mariana Arantes, Lorena Ribeiro, Isabella Albuquerque e Alexandre Miguel, pelo nosso frutífero e divertido encontro no evento em Campinas que nos rendeu boas conversas, trocas, risadas e uma forte amizade.

A todos os meus alunos, ex-alunos e colegas de trabalho na Confesso Escola de Teatro, por contribuírem com as minhas investigações e por vivenciarem junto comigo o amor pelo teatro.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP, pela oportunidade de realizar a pesquisa e pelos aprendizados.

À FAPEMIG, por me conceder a bolsa de estudos e tornar possível a dedicação exclusiva durante meu segundo ano do mestrado.



*[...] Sobretudo, desenvolva a ação!  
Vão assistir, deixe que vejam plenamente.*

*GOETHE, O Fausto*

## RESUMO

A presente dissertação tem como tema o trabalho do ator no método da análise ativa, de Konstantin Stanislávski. Como objeto de estudo propomos uma interseção entre princípios e práticas do diretor russo Konstantin Stanislávski e do diretor inglês Declan Donnellan, apresentando uma reflexão pedagógica expandida para o trabalho do ator sobre a peça e o papel. A investigação partiu da seguinte questão norteadora: no contexto da análise ativa, de Stanislávski, como podemos delinear uma prática cênica a partir da utilização do *alvo*, de Donnellan, como elemento auxiliar dentro desse processo de análise? Para investigar e propor estratégias complementares para a criação do ator a partir do diálogo entre esses encenadores foi realizada uma revisão da literatura sobre o tema da análise ativa e uma revisão bibliográfica sobre Konstantin Stanislávski e sobre Declan Donnellan. A partir de uma análise comparativa dos procedimentos propostos pelos autores estudados, apresentamos como resultado um enriquecimento de possibilidades práticas para o trabalho do ator na análise ativa, em que o *alvo*, de Donnellan, é inserido no contexto do método de Stanislávski de modo a contribuir com o processo de estudo da peça e do papel por meio da (re)ação do ator.

**Palavras-chave:** Atuação cênica. Análise ativa. Alvo. Konstantin Stanislávski. Declan Donnellan.

## ABSTRACT

This dissertation is a study of actor's work in the method of active analysis, by Konstantin Stanislavski. We blend the Russian director Konstantin Stanislavski's principles and practices with the English director Declan Donnellan's target, obtaining as a result an expanded pedagogical approach to the actor's work on the play and the role. The guiding question of this investigation was: how can we outline a scenic practice merging elements of Stanislavski's active analysis with Donnellan's target, having the target as an operational support in this practice? To investigate and propose complementary strategies for the creation of the actor based on the dialogue between these directors a literature review on active analysis and the target as well as on Konstantin Stanislavski and Declan Donnellan were carried out. Finally, as a result of a comparative procedure, we present an enrichment of possibilities for the actor's work in active analysis, in which Donnellan's target is inserted in the context of Stanislavski's method and approached as a facilitating resource for the study of the play and the role through the (re)action of the actor.

**Keywords:** Stage Acting. Active Analysis. Target. Konstantin Stanislavski. Declan Donnellan.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>11</b>
<b>1. Konstantin Stanislávski e o método de análise ativa</b> .....	<b>16</b>
1.1. Breves aspectos históricos sobre as pesquisas de Stanislávski .....	16
1.2. Noções básicas sobre o sistema .....	24
1.2.1. Análise concisa dos componentes do sistema .....	27
1.3. Do texto à cena: princípios gerais da análise ativa .....	43
1.3.1. As etapas do método: exploração mental, <i>études</i> e ensaios .....	48
1.4. Elementos basilares para a prática da análise ativa.....	55
<b>2. O ator e o alvo - estratégias de Declan Donnellan para a prática da atuação cênica</b> .....	<b>73</b>
2.1. Conhecendo Declan Donnellan.....	73
2.2. Causas e sintomas do bloqueio do ator .....	76
2.2.1. A primazia do ‘eu’ e a clausura do ator bloqueado .....	80
2.3. Alvo: o dinamismo da energia do ator .....	81
2.4. As regras do alvo e as escolhas incômodas do ator: princípios norteadores para a prática da atuação cênica.....	85
2.5. Trabalho invisível: a preparação do ator na peça e no papel .....	97
2.5.1. Entre ator e personagem existe uma distância vital .....	101
2.5.2. As apostas: reagindo à ambivalência do universo exterior da personagem .....	106
2.5.3. Pesquisas sobre o papel .....	111
2.5.4. “O que eu faço”: uma descoberta no espaço .....	115

<b>3. Análise ativa e alvo: reflexão pedagógica expandida para o trabalho do ator sobre a peça e o papel</b> .....	<b>120</b>
3.1. Stanislávski e Donnellan: diálogos possíveis.....	120
3.2. Análise ativa: um lugar de onde se vê.....	123
3.2.1. <i>Études</i> : uma análise pela (re)ação .....	136
3.2.2. Do texto do autor ao texto do ator: um exemplo de análise pela (re)ação .....	151
3.2.3. Ação física e alvo: um diálogo possível na busca pela arte da experiência do vivo .....	164
<b>Considerações finais</b> .....	<b>170</b>
<b>Referências</b> .....	<b>175</b>

## INTRODUÇÃO

O tema que investiguei ao longo do mestrado e que deu origem à escrita desta dissertação é o método da análise ativa, de Konstantin Stanislávski. Trata-se de um método de ensaios e de encenação, um percurso pedagógico para diretores e atores trabalharem criativamente sobre uma peça dramática visando sua montagem e sua expressão na cena teatral. Esse método é decorrente das experimentações desenvolvidas nos anos finais da vida e da pesquisa artística de Stanislávski, mais precisamente no período em que ele trabalhou no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938) e, posteriormente, foi batizado como *análise ativa* pela atriz, diretora e pedagoga teatral russa Maria Ôssipovna Knebel (1898-1985), discípula de Stanislávski. Embora a análise ativa contemple a criação conjunta do diretor e dos atores no processo de construção da peça e do papel, nossa discussão está centrada em torno do trabalho do ator, na verticalização deste estudo sobre a prática da atuação cênica.

Como objeto de estudo proponho uma interseção entre princípios e práticas do diretor russo Konstantin Stanislávski (1863–1938) e do diretor inglês Declan Donnellan (1953), tendo como mote a seguinte questão de pesquisa: no contexto da análise ativa, de Stanislávski, como podemos delinear uma prática cênica a partir da utilização do *alvo*, de Donnellan, como elemento auxiliar dentro desse processo de análise? Assim, apresentamos nesta dissertação uma reflexão pedagógica expandida, ou seja, um enriquecimento de possibilidades para o trabalho do ator sobre a peça e o papel a partir da soma de procedimentos de Stanislávski e Donnellan.

O interesse por realizar a pesquisa se originou da experiência que vivenciei como aluna do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no qual tive a oportunidade de cursar disciplinas de atuação cênica em que se propunha um estudo pautado em princípios e em alguns dos elementos do sistema de Stanislávski. Nessas disciplinas, ministradas pelo professor Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza, realizei diversos exercícios cênicos em que pude experimentar na prática procedimentos stanislavskianos no trabalho sobre peças de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Shakespeare, Harold Pinter e outros autores da literatura dramática. Paralelamente a essas disciplinas, também participei de um grupo de pesquisa em atuação cênica fundado e coordenado por Carvalho no curso de graduação em Teatro da Escola

de Belas Artes da UFMG: o *Estúdio Fisções*. Por ser parte fundamental do meu processo de formação como atriz e pesquisadora, cabe tecermos algumas linhas sobre o trabalho artístico e acadêmico desenvolvido pelo Estúdio Fisções.

O grupo de pesquisa foi criado em 2002, pelo professor Luiz Otávio Carvalho, recebendo o nome de Grupo Fisções. Em 2011, Carvalho modificou o nome do grupo para Estúdio Fisções, fazendo uma referência aos Estúdios criados por Stanislávski na Rússia do século XX. Enquanto grupo de pesquisa, o Estúdio Fisções se configura como um laboratório de formação de atores, diretores e professores de teatro, tendo como base pedagógica e metodológica os princípios e procedimentos de Stanislávski e Donnellan. Desse modo, os integrantes do Estúdio possuem a liberdade de se aprofundarem em alguma vertente da criação cênica segundo seus próprios interesses enquanto artistas e pesquisadores de teatro sem, no entanto, perderem de vista o trabalho e a formação coletiva. Impulsionados pelas experiências no Estúdio, seus integrantes desenvolvem desdobramentos das pesquisas sobre Stanislávski e Donnellan no âmbito da graduação, da pós-graduação e do mercado artístico. Foi o Estúdio Fisções, portanto, que despertou em mim o interesse pela pedagogia das Artes Cênicas, com ênfase na formação do ator.

Tanto Stanislávski quanto Donnellan são diretores de teatro cujas produções, em sua maioria, têm como ponto de partida para a criação uma peça dramática. Por isso, encontramos nas obras desses encenadores procedimentos que objetivam auxiliar o ator a dar vida e expressão cênica a uma peça e a um papel. O contato com peças e personagens da literatura dramática é, desse modo, algo também muito presente em minha formação como atriz e pesquisadora de teatro. Em meus estudos na graduação sempre busquei cursar disciplinas e trabalhar com professores que estimulavam o encontro entre texto e cena, em que pudéssemos explorar a criação cênica a partir da confluência entre palavra, corpo, movimento, espaço, objetos, imagens, sons e toda a sorte de elementos que caracterizam o teatro como um espaço de criação polifônica. A ponte estreita que há entre literatura e teatro é o que me desperta o interesse contínuo pela pesquisa nas artes da cena. Diante dessa aspiração, me proponho a investigar a metodologia da análise ativa que, *grosso modo*, se trata de um método para análise do texto dramático e do texto cênico a partir dos elementos do sistema de Stanislávski, em que se propõe o estudo e a criação da peça por meio da ação do ator.

É válido pontuar que pensar a prática da análise ativa no contexto teatral brasileiro é, naturalmente, um exercício que requer atenção aguçada às nossas especificidades e às nossas necessidades no trabalho com essa metodologia. Para refletirmos sobre essa questão, observamos os relatos do ator, diretor e professor Eugênio Kusnet (1898-1975), precursor dos estudos sobre Stanislávski e análise ativa no Brasil, nos quais ele evidencia, a partir de suas experiências com o método, a resistência e a dificuldade que os atores possuem de improvisar. Kusnet (1992) observa que a maioria dos atores prefere decorar previamente o texto da peça e ensaiar o papel segundo as orientações e marcações do diretor, procedimento contrário ao que é proposto pela análise ativa. Além disso, Kusnet ressalta o medo recorrente que os atores têm de errar e fracassar diante da imprevisibilidade de uma improvisação, o que acaba paralisando-os e interrompendo o processo orgânico de análise pela ação. Veremos que a improvisação é um procedimento basilar do método de Stanislávski, em o ator se lança à cena sem texto decorado e sem marcações do diretor para investigar as ações da personagem nas circunstâncias propostas da peça, o que requer uma atitude cênica livre de medos e bloqueios.

Diante da observação de Kusnet, o problema do bloqueio do ator se revela como um fenômeno responsável por dificultar a realização da análise ativa e, por isso, me pareceu proveitoso lançar mão de princípios e procedimentos de Donnellan e articulá-los ao contexto do método de Stanislávski, uma vez que, como veremos, as práticas desenvolvidas pelo diretor inglês possuem o objetivo primeiro de desbloquear o ator para atuar. O bloqueio, para Donnellan, tem sua origem no medo e no excesso de controle do ator sobre o próprio fazer e se trata de uma situação de impasse da qual o ator não consegue sair por mais que se esforce em suas tentativas. Para ajudá-lo diante desse problema, o diretor inglês desenvolveu um dispositivo prático batizado por ele como *alvo* cuja função é desbloquear o ator para atuar e também evitar que ele se bloqueie no processo de criação. Sendo assim, parto da hipótese de que o delineamento de estratégias complementares entre Stanislávski e Donnellan possa contribuir para dinamizar a criação do ator na análise ativa, tanto por meio de procedimentos mobilizadores da atuação cênica, pertencentes ao sistema de Stanislávski, quanto por meio de procedimentos de desbloqueio do ator, pertencentes à obra de Donnellan, alargando, assim, a discussão pedagógica em torno do nosso objeto de estudo na presente dissertação. Nosso objetivo de pesquisa, portanto, consistiu em investigar e propor estratégias complementares entre Stanislávski e Donnellan para o trabalho do ator no método da análise ativa.

Para realizar a pesquisa e cumprir o objetivo proposto foi feita uma revisão bibliográfica sobre os dois autores estudados. Para compreendermos os principais fundamentos e elementos do sistema, lemos *O trabalho do ator* (2017), que é a tradução mais recente da obra de Stanislávski para o português. Essa obra é tradução de um livro a que também recorreremos ao longo da pesquisa: *An actor's work*, de Stanislávski (2008), tradução feita por Jean Benedetti para o inglês do original russo *Rabota aktera nad soboi*. Também estudamos o livro *Stanislávski: vida, obra e sistema*, de Elena Vássina e Aimar Labaki (2015), em que encontramos materiais inéditos de Stanislávski traduzidos diretamente do russo. Como nosso objeto de estudo está localizado no recorte temporal de 1935-1938, estudamos as obras *Análise-ação*, de Maria Knebel (2016) e *Stanislávski ensaia – memórias* (2016), de Vassíli Toporkov, ambos discípulos do mestre russo que se dedicaram a escrever sobre suas experiências com as proposições metodológicas desenvolvidas por Stanislávski ao longo desse período. Complementamos esse estudo com a leitura do livro *Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator*, da professora e pesquisadora brasileira Nair D'Agostini (2018).

Além disso, lemos teses, dissertações e artigos de pesquisadores brasileiros que investigam a obra de Stanislávski: Michele Zaltron (2011), Tieza Tissi (2012), Vinícius Albricker (2014-2019), Camila Chaves (2018) e Diego Moschkovich (2019). Também recorreremos a encenadores que desenvolveram estudos sobre as ações físicas a partir de Stanislávski e que apresentaram discussões sobre o trabalho do ator, como Luís Otávio Burnier (2001), Thomas Richards (2012) e Jerzy Grotowski (2011).

No que concerne os estudos sobre Declan Donnellan, temos como principal referência o único livro até então escrito por esse autor: *O ator e o alvo*<sup>1</sup>. São fontes de pesquisa também a dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Vinícius Albricker (2019) e a dissertação de mestrado de Camila Chaves (2018), ambos ex-alunos da UFMG e integrantes do Estúdio Fisções, cujas pesquisas acadêmicas sobre Donnellan são pioneiras no Brasil. Tanto Albricker quanto Chaves escreveram suas dissertações a partir do diálogo entre Stanislávski e Donnellan. Albricker (2014) se debruçou sobre a questão da fala cênica, propondo um arranjo

---

<sup>1</sup> A tradução do livro do Donnellan para o português foi realizada pelos professores Luiz Otávio Carvalho (UFMG) e Vinícius Albricker (UNIRIO) e se encontra em processo de publicação. O acesso a esse material nos foi concedido pelos tradutores do livro.



metodológico para que o ator desenvolva competências de fala fundamentadas pelo trabalho sobre as ações físicas, de Stanislávski, e sobre o alvo e reação, de Donnellan. Chaves (2018) investigou estratégias complementares entre os dois diretores capazes de contribuir com o processo de construção do papel para um ator bloqueado. Diante dessas pesquisas já realizadas, proponho uma ampliação dos debates sobre Stanislávski e Donnellan considerando o trabalho do ator na prática da análise ativa.

A estruturação da dissertação segue o seguinte percurso: no primeiro capítulo apresentamos uma breve contextualização histórica sobre as pesquisas de Stanislávski, seguida de uma análise concisa dos fundamentos e dos componentes do sistema. Na sequência, apresentamos um estudo sobre a análise ativa, discorrendo sobre sua estruturação pedagógica e sobre os elementos do sistema que consideramos basilares para a criação do ator a partir do método. No segundo capítulo, abordamos a noção de bloqueio na atuação conforme os estudos de Donnellan e apresentamos os fundamentos teórico-práticos do alvo, elemento desenvolvido para promover o desbloqueio do ator. Além disso, apresentamos também algumas estratégias sugeridas pelo diretor inglês para o trabalho do ator sobre a peça e o papel. No terceiro capítulo, propomos um entrelaçamento de ideias e práticas dos dois diretores estudados, considerando seus pontos convergentes e divergentes para, então, apresentarmos um enriquecimento de possibilidades para o trabalho do ator na análise ativa a partir da interseção das principais estratégias de Stanislávski e Donnellan estudadas nos capítulos anteriores.

Desejamos que a leitura desta dissertação instigue estudantes e profissionais do teatro à uma prática pedagógica que estimule a autonomia criativa do ator, libertando-o de medos e bloqueios, para que seja possível emergir a experiência viva do ator em cena que tanto almejamos.

## CAPÍTULO 1: KONSTANTIN STANISLÁVSKI E O MÉTODO DE ANÁLISE ATIVA

Teatro é ação, e tudo o que acontece em cena é sempre ação, ou seja, uma expressão ativa do pensamento, da ideia íntima, uma transmissão ativa e atuante dessa ideia íntima ao espectador.

(*Maria Knebel*)

Neste capítulo apresentaremos as proposições metodológicas de Stanislávski para o trabalho do ator sobre a peça e o papel conforme foram elaboradas nos últimos anos de sua vida e, posteriormente, sintetizadas por sua discípula Maria Knebel na criação do método da análise ativa. Uma vez que o método não se aparta do sistema como um todo, mas antes, constitui-se como uma criação pedagógica para melhor experimentá-lo na prática, organizaremos esta apresentação em duas partes. A primeira será dedicada a uma breve explanação dos ideais artísticos de Stanislávski, bem como à compreensão geral das ideias centrais contidas no sistema. A segunda parte será destinada ao estudo da análise ativa e dos elementos que consideramos basilares para a criação atoral a partir do método.

### 1.1 Breves aspectos históricos sobre as pesquisas de Stanislávski

Konstantín Serguéievitch Alekséiev (1863 – 1938), mais conhecido por seu pseudônimo Konstantín Stanislávski, foi ator, diretor, pedagogo e obstinado pesquisador de teatro que muito contribuiu para o desenvolvimento e aprimoramento constantes da arte do ator ocidental. Sua grande contribuição, para além das radicais mudanças estéticas e paradigmáticas que impulsionaram o processo de modernização da cena teatral, consiste na investigação e elaboração de uma técnica psicofísica capaz de auxiliar os atores na arte de atuar.

No prefácio do livro *Stanislávski: vida, obra e Sistema*, de Elena Vássina e Aimar Labaki (2016), Ivan Cabral ressalta que o mestre russo “ainda hoje é um dos grandes responsáveis pela maneira como intérpretes de todos os cantos pensam, sentem, falam, escutam e se locomovem nos palcos” (CABRAL, 2016, p. 13). Sua influência pedagógica encontra-se presente, em maior ou menor grau, nos processos formativos de várias escolas e grupos de teatro (amadores ou

profissionais), nas universidades, no cinema e na televisão. A relevância de suas descobertas está pautada, sobretudo, pela consolidação de bases práticas e teóricas capazes de conduzir os artistas cênicos ao fenômeno vivo da expressão e da comunhão teatral. Indagando-se sobre o porquê de Stanislávski continuar inspirando estudiosos e praticantes de teatro já tão distantes de seu contexto e tradição, o diretor inglês Declan Donnellan chega à seguinte conclusão:

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 a perceber que, para além do trivial, há algo de grandiosamente vivo que faz valer a pena o esforço (DONNELLAN, 2017, p. XVI).

Ao longo deste trabalho, veremos que o teatro idealizado e praticado por Stanislávski tem como principal fundamento a *experiência do vivo*. Não é à toa que o mestre russo dedicou anos de sua existência à observação minuciosa do comportamento humano na vida cotidiana, de forma a transpor os conhecimentos adquiridos para o contexto e para a prática do teatro. A partir desse olhar atento à natureza humana, Stanislávski constatou a existência de “leis orgânicas da vida” que, para ele, são equivalentes às “leis da criação artística no palco”. Assim, o encenador russo acreditava que o ato criativo deve ser sustentado pela nossa própria natureza como artistas e seres humanos. Nessa perspectiva, ele considerava importante e necessário que o teatro acompanhasse a evolução e as demandas de seu tempo – o que certamente implica em formas e conteúdos diversificados para a criação cênica – mas ressalta uma condição que deve ser observada: “os atores e outras pessoas que trabalham no teatro devem criar *o que e como* quiserem, mas com uma condição essencial: a de que o seu processo criativo não vá contra a natureza e suas leis” (STANISLÁVSKI, 2017, p. XXXII, grifos do autor).

A grande reforma teatral proposta por Stanislávski diz respeito, sobretudo, à criação de procedimentos pedagógicos efetivos para o desenvolvimento da técnica do ator, baseados na experiência prática e na elaboração de uma consistente base teórica. Vassíli Toporkov (2016), discípulo direto de Stanislávski, nos relata suas experiências como aluno do Liceu Imperial de Teatro Alexandrínski<sup>2</sup>, no período em que as ideias de Stanislávski ainda não eram difundidas

---

<sup>2</sup> Fundada em 1779 pela imperatriz Catarina, a Grande. Trata-se da escola de teatro mais antiga da Rússia, localizada em São Petersburgo. Em 1993, foi renomeada como Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo e assim é conhecida até hoje.

na cena teatral russa. Segundo Toporkov, seus antigos pedagogos eram, de fato, admiráveis artistas e possuíam verdadeiro intuito de desenvolver as qualidades cênicas de seus alunos. Contudo, seus procedimentos pedagógicos eram limitados e, geralmente, bastante nocivos à formação dos jovens atores.

Toporkov relata que, na ausência de um método efetivo de formação atoral, a grande maioria desses pedagogos mostravam o “como” seus alunos deveriam fazer ou diziam “o que funcionaria” e “o que não funcionaria” na cena, apontando o resultado final que eles almejavam alcançar, sem jamais propor caminhos que conduzissem o ator ao verdadeiro trabalho criativo. Foi Stanislávski quem, durante longos anos de pesquisa, desenvolveu um sistema de atuação e diferentes proposições metodológicas no intuito de ajudar os atores a atuarem com rigor artístico, qualidade técnica e autonomia criativa.

Antes de desenvolver esse sistema, porém, Stanislávski acumulou uma vasta experiência como ator e diretor em práticas amadoras, de 1877 a 1888, inicialmente no Círculo Alekséiev e depois na Sociedade Moscovita de Arte e Literatura, dirigindo e atuando em um número considerável de peças das mais variadas épocas e gêneros teatrais<sup>3</sup>, tornando-se, já naquele momento, “um dos atores e diretores mais famosos do país” (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 29). Após essa experiência como amador, mas ainda antes do início da elaboração do sistema, Stanislávski inicia sua carreira como ator e encenador profissional, fundando, em 1898, junto com o autor teatral, diretor e pedagogo Nemiróvitch-Dântchenko, o Teatro de Arte de Moscou (TAM), companhia teatral que impulsionou a grande revolução do teatro ocorrida na Rússia e na Europa no início do século XX.

O Teatro de Arte de Moscou estreia seu primeiro espetáculo, *O czar Fiódor Ioánovitch*, de Aleksei Tolstói, em 14 de outubro de 1898. Mas será em dezembro daquele mesmo ano, com a encenação do texto *A gaivota*, de Anton Tchékhev, que o TAM se estabelecerá como um dos marcos do teatro moderno russo, pela inovação da proposta dramatúrgica e cênica que marcou essa encenação. Juntos, Stanislávski e Dântchenko, opunham-se radicalmente ao modo de produção teatral que, para eles, se encontrava em franca decadência no final do século XIX:

---

<sup>3</sup> Para mais informações, sugerimos: STANISLÁVSKI, 1989 e GUINSBURG, 2015.

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).

O Teatro de Arte de Moscou é caracterizado por demarcar uma nova era no teatro russo e ocidental, instaurando um novo paradigma nos planos estético, ideológico e prático do teatro (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 30). Dentre seus principais objetivos, buscava-se construir o espírito de coletividade na criação artística, uma ética e disciplina indispensáveis aos artistas e aos espectadores e a consolidação de um teatro democrático que estivesse ao alcance da população.<sup>4</sup> Em seu repertório, peças clássicas e contemporâneas estimulavam reflexões acerca dos problemas atuais da sociedade russa e do ser humano na história e no mundo (Idem, p. 31). Essas peças eram dirigidas ora por Stanislávski, ora por Nemiróvitch-Dântchenko, que buscavam excelência artística em suas encenações e inovações na maneira de conceber a cena teatral. Embora a história dessa companhia seja indissociável da conturbada vida social e política da Rússia na época, a prioridade desses encenadores sempre foi o processo artístico e as descobertas práticas em relação ao novo teatro que se propuseram a fundar. Em meio a tais aspirações, o Teatro de Arte vai ao encontro da não menos inovadora dramaturgia do autor russo Anton Tchékhev.

De acordo com Vássina e Labaki (2016), a dramaturgia de Tchékhev, ao instaurar um novo paradigma de construção dramática, colocou desafios inéditos para a cena teatral e para as buscas de Stanislávski tanto como ator quanto como diretor. O ato de trabalhar criativamente sobre as peças desse autor contribuiu significativamente para as descobertas iniciais das pesquisas de Stanislávski, principalmente no que diz respeito à criação da dimensão interior da atuação:

Ultrapassando seu sucesso, as montagens das peças de Tchékhev estabeleceram um novo patamar para a dramaturgia e para um tipo de encenação que Stanislávski chamou de “linha da intuição e do sentimento”. Em comparação com as peças dos antecessores, que costumavam ter uma trama dramática espetacular, parece que nada acontece no teatro de Tchékhev. Suas peças sempre têm um final em aberto. Se o teatro clássico falava dos dramas que acontecem na vida, Tchékhev foi o primeiro a mostrar no palco o drama da própria vida – da vida regular, plana, comum, tal como ela é na realidade. Stanislávski foi genial ao perceber que no

---

<sup>4</sup> Conforme lembrado por Vássina e Labaki (2015), o nome original da companhia era Teatro de Arte de Moscou Acessível a Todos.

teatro de Tchekhov a ação é movida por pausas, silêncios, mudanças de estado de espírito, ou melhor, pela “corrente submarina” – tudo aquilo que cria no espectador a sensação de que ele assiste no palco a um *fluxo de vida*. [...] E Stanislávski, por sua vez, percebeu que o subtexto tchekhoviano exigia novas abordagens à atuação dos atores, que deveriam expressar aquilo que não era verbalizado, mas somente sentido e pensado pelas personagens (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 34, grifo dos autores).

Veremos mais adiante que, para Stanislávski, atuar é ação. Desse modo, diante das especificidades tchekhovianas – em que as ações das personagens são aparentemente inexistentes do ponto de vista dramático – Stanislávski percebeu a necessidade de investigar estratégias que sustentassem o dinamismo dos atores no palco. Foi nesse momento que o mestre russo se debruçou sobre a prática das *Partituras de Encenação*, sendo um dos principais responsáveis por inaugurar o que ficou conhecido, no teatro ocidental, como “teatro de encenador”. Nessa prática, a partir do estudo aprofundado do texto dramático, Stanislávski elaborava minuciosamente cada comportamento e movimentação externa das personagens da peça para entregar aos atores, que tinham a função de reproduzi-las na cena.<sup>5</sup> Conforme destacado pelo crítico Guinsburg (2015), a principal preocupação de Stanislávski naquele período estava voltada para a aparência externa, atitude, gesto e expressão facial dos atores, acreditando que assegurada a verossimilhança do comportamento exterior do papel – e aqui, cabe frisar: por uma imposição direcional – os sentimentos e os pensamentos que compõem a dimensão interior da atuação seriam suscitados intuitivamente nos atores. Não é à toa que Stanislávski utilizava-se de pausas e silêncios, para que então pudesse emergir o não dito, aquilo que era somente sentido e pensado pelas personagens. Esse procedimento nos faz refletir que já naquele período, Stanislávski concebia que as ações não deveriam ser construídas de forma puramente exterior, mas sim serem imbuídas de conteúdo interno (pensamentos, emoções, visualizações, monólogos interiores e subtextos) que motivasse o comportamento humano do ator em cena. Podemos pressupor que já existia aqui o germe que caracterizaria toda a pesquisa de Stanislávski em relação ao trabalho do ator: tudo deve ser transformado em ação – interna e externa.

---

<sup>5</sup> Para mais informações sobre o período de partiturização da peça e do papel, sugerimos BARBOSA, 2012.

Paralelamente ao seu trabalho como diretor e ator no Teatro de Arte de Moscou, Stanislávski, a partir de 1905<sup>6</sup>, criou diversos estúdios com o propósito de praticar um teatro de caráter laboratorial, em que fosse possível investigar novas formas de atuação e de linguagem cênica. Diferentemente do TAM, esses estúdios não visavam o resultado espetacular de seus processos investigativos. Desse modo, livre de demandas comerciais, o mestre russo poderia avançar em suas experimentações no campo da atuação cênica, no propósito de descobrir novos caminhos e técnicas para a arte do ator. Essas práticas laboratoriais, que ocorreram ao longo de muitos anos e com a ajuda de diversos colaboradores, foram fundamentais para que Stanislávski desenvolvesse, praticasse e registrasse suas descobertas naquilo que ele chamou de *sistema*.

Elena Vássina e Aimar Labaki (2016) afirmam que o período inicial de formação do sistema se deu entre 1906 e 1917 e que foi no Primeiro Estúdio, fundado em 1912 e dirigido por Leopold Sulerjítiski, que Stanislávski descobriu quase todos os elementos da psicotécnica do ator. Assim, cabe frisar que a criação do TAM (1898) e o início da elaboração do sistema (1906) são acontecimentos que estão historicamente separados. Dentre os principais objetivos que impulsionaram o desenvolvimento do sistema estava o desejo de Stanislávski por descobrir as bases e os fundamentos da arte do ator.

A partir da década de 1930, Stanislávski irá se debruçar enfaticamente sobre investigações metodológicas que desenvolvam a autonomia criativa do ator. Foi na década de 30 que o mestre russo elaborou um plano de encenação para a montagem de *Otelo*, de Shakespeare, do TAM, cuja proposta consistia em apresentar reflexões e orientações ao diretor do espetáculo, Iliá Sudakov, de modo que ele estimulasse o trabalho dos atores por meio da criação e execução de ações físicas, e não mais pelo estabelecimento de marcações de cena, como ocorria no método da *partiturização completa da peça*, mencionado anteriormente, ou pelo estudo aprofundado da psicologia das personagens, como ocorria no método do *trabalho de mesa*, sobre o qual falaremos mais adiante. Foi nesse período, portanto, que Stanislávski começou a considerar a ação física como elemento central para o trabalho do ator sobre o papel.

---

<sup>6</sup> Em 1905, junto ao ex-ator do Teatro de Arte, Vsevolod Meyerhold, Stanislávski cria o primeiro laboratório teatral da Rússia, o Estúdio da rua Povarskáia, cujo principal objetivo era investigar as possibilidades de encenação e atuação em peças simbolistas. Provocado pela dramaturgia de Tchékhev, Stanislávski almejava investigar mais a fundo os sentimentos e tudo aquilo que não é verbal na arte do ator. Para ele, a estética simbolista era o terreno ideal para essa investigação.

Em 1935, Stanislávski fundou, em sua própria casa, em Moscou, o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, um laboratório de atores, cantores líricos e pedagogos teatrais conduzido pelo próprio Stanislávski e por Zinaída Sokolova, atriz, pedagoga e irmã de Stanislávski. A proposta de criação do Estúdio foi aprovada e financiada pelo *Narkompros* que se tratava de um órgão semelhante, sob alguns aspectos, a um ministério da educação e cultura (MOSCHKOVICH, 2019). Como objetivo de criação do Estúdio havia o plano de formação de novos diretores-pedagogos que pudessem dar continuidade ao legado de Stanislávski e ao trabalho sobre o sistema nas décadas posteriores. Os alunos escolhidos para então se prepararem como diretores-pedagogos faziam parte de um grupo de artistas formados por Zinaída Sokolova, que havia trabalhado com eles a prática do sistema ao longo de sua consistente trajetória como pedagoga teatral. Após seis meses de estudos e treinamentos conduzidos pelo próprio Stanislávski e por Sokolova, esses diretores-pedagogos lecionariam aos atores e cantores líricos que ingressariam nas turmas de drama e ópera do Estúdio, sob a supervisão de Stanislávski enquanto estivesse vivo. O Estúdio se manteve em funcionamento até 1938, ano da morte desse encenador.<sup>7</sup>

Em sua dissertação de mestrado, o pesquisador Diego Moschkovich (2019) elucida sobre o caráter experimental das práticas que foram realizadas no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, em contraponto à recorrente construção da imagem de um Stanislávski “velho” e “sábio” que, no período final de sua vida e de suas pesquisas, havia atingido o ápice de sua maturidade artística. Vejamos a tradução de um trecho do estenograma referente ao segundo encontro preparatório de Stanislávski com os futuros diretores-pedagogos do Estúdio:

Como eu posso saber como ensinar? Foi para isso que nos reunimos todos aqui, para criar uma espécie de programa. Agora não tenho programa nenhum. O *Narkompros* confiou em nós, que começássemos um trabalho sem um programa, e colocou uma enorme responsabilidade sobre nós. Nós devemos criar o programa nós mesmos [...] Nós estamos em busca, em pesquisa. Eu não sou um profeta. Eu apenas pressinto que vocês devem seguir tais e tais pistas. Não estou falando que o sistema existe como um tesouro selado, e ponto final, etc. O sistema fica distorcido quando sua abordagem é formal, e não deve haver nenhum tipo de formalismo. Continuem fazendo tudo como faziam, enquanto não disserem a si mesmos: “não vou mais fazer isso assim”. Não tenham medo de mudar. Confudam-se, percam-se, isso é a criação, isso é a busca [...] Como ensinar, daqui adiante? Da mesma forma como agora, não pensem sobre o futuro. Nós estamos fazendo testes, podemos mudar e continuar a buscar. Estou apenas lhes prevenindo sobre uma deslizada muito superficial sobre o sistema (KS 21138) (STANISLÁVSKI citado por MOSCHKOVICH, 2019, p. 17-18).

---

<sup>7</sup> Para mais informações sobre o processo de formação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, sugerimos: MOSCHKOVICH, 2019.



Foi nesse espírito de experimentação autêntica que Stanislávski começou a descobrir e delinear, junto aos alunos e pedagogos-assistentes do Estúdio, uma nova maneira de abordar a peça e o papel, numa reorientação pedagógica para o ensino do sistema cuja ênfase recaí, cada vez mais acentuadamente, sobre o estudo da ação e sua ligação com a criação subconsciente. O que ele mesmo vislumbrou como um “novo método de ensaios” trata-se, na verdade, de uma experimentação inacabada que, após a morte de Stanislávski, reverberou em “duas maneiras mais gerais para designar a síntese, o caráter geral dos trabalhos conduzidos por ele no Estúdio de 1935 a 1938” (MOSCHKOVICH, 2019, p. 63), sendo eles, a “análise ativa”, de Maria Knebel, que entrou para o corpo docente do Estúdio em 1937, e o “método das ações físicas”, de Mikhail Kédrov, que continuou na direção do Estúdio após a morte de Stanislávski e, mais tarde, assumiria a direção artística do Teatro de Arte de Moscou.

Destacando algumas diferenças existentes entre essas duas criações metodológicas, Diego Moschkovich afirma que:

para ela [Knebel], o cerne das buscas no período e a grande descoberta de Stanislávski estava no método de análise da peça, que deveria acontecer simultaneamente na mente e no corpo do intérprete. Assim, Knebel destaca o *étude* realizado com cenas do material como centro da metodologia, e exige a gradual aproximação da linha de ação do ator com a linha de ação dramática através dos *ensaios através de études*. [...] Para ele [Kédrov], ao contrário, os *études* com as próprias palavras fazem parte apenas do trabalho pedagógico inicial sobre o material, e deveriam ser abandonados tão logo fossem entendidas as ações *típicas* dos personagens, que deveriam ser ordenadas numa partitura rígida, base para a encenação (MOSCHKOVICH, 2019, p. 63, grifos do autor).

Ainda sobre as possíveis diferenças entre os respectivos métodos, encontramos uma provocativa nota da pesquisadora Carnicke acerca dessa discussão:

A assistente de Stanislávski, Maria Knebel', cunhou o termo "Análise Ativa" para diferenciá-lo de "O Método das Ações Físicas", uma frase que foi adotada para nomear a distorção soviética da obra de Stanislávski em seu último estúdio. Stanislávski tinha realmente usado "ações físicas" como uma expressão abreviada para falar do trabalho físico como um acesso do continuum psicofísico corpo, mente e espírito. Os ensinamentos soviéticos usaram essa forma abreviada conveniente, no entanto, para limitar o treinamento do ator ao corpo e descartar especialmente a questão do espírito. No entanto, como Knebel' observa, a Análise Ativa "absorve tudo o que foi descoberto antes; ela absorve toda a vida e obra de Stanislávski. Sem entender isso, você não pode entender o que há de novo nesta descoberta" (Knebel' 1968: 47-8) (CARNICKE, 2014, 262).

Podemos encontrar ecos da afirmação de Carnicke na orientação de Kédrov aos atores para a estreia da peça *O Tartufo*, da qual ele se tornou diretor após a morte de Stanislávski: “Nenhuma emoção, nenhum temperamento, apenas verifiquem as suas ações” (KÉDROV citado por TOPORKOV, 2016, p. 242). Diante de tais distinções, cabe ressaltarmos que, para o desenvolvimento desta dissertação, baseamo-nos na sintetização de Maria Knebel e na formulação da análise ativa como prática pedagógica para melhor desenvolver a técnica psicofísica de Stanislávski no trabalho do ator sobre a peça e o papel.

Por fim, reforçamos que o método da análise ativa constitui a fonte principal de nossa fundamentação teórica e metodológica para o desenvolvimento desta dissertação. Antes, porém, de nos determos sobre esse método, abordaremos, em linhas gerais, os principais conceitos e fundamentos que sustentam as ideias centrais do sistema, sem os quais, segundo a própria Knebel (2016), torna-se incompreensível a prática da análise ativa.

## **1.2 Noções básicas sobre o sistema**

Elena Vássina (2013) apresenta o sistema de Stanislávski como um *work in progress* na elaboração de uma teoria – e prática – para a arte do ator. Desde o início do desenvolvimento do sistema, Stanislávski sempre contou com o auxílio de colaboradores: “[o sistema] não é invenção somente de Stanislávski, mas também de outras práticas de outros companheiros de trabalho artístico, Nemiróvitch-Dántchenko, Vakhtángov e eu próprio, confesso-o humildemente.” (MEYERHOLD citado por PICON-VALLIN, 2013, p. 30). Ainda hoje, após oitenta anos da morte de seu fundador, o sistema se mantém vivo pelas diversas contribuições e inflamadas discussões que ele ainda promove entre os pesquisadores e praticantes das artes cênicas. Dessa forma, parafraseando Elena Vássina (2015), compreendemos o sistema como um fenômeno vivo – sempre em aberto, em processo e em expansão, uma vez que cada colaborador poderá acrescentar novos elementos e/ou dar sequência no desenvolvimento daqueles já descobertos.

Franco Ruffini (2004) ressalta que o próprio Stanislávski utilizava a palavra “sistema” sempre entre aspas, “justamente para evitar leituras manualísticas” (RUFFINI, 2004, p. 8). Não se trata, portanto, de uma proposta de procedimentos fechados, de um. “como fazer”, mas sim da

indicação de um caminho que será pessoal, adaptado à vida e à experiência de cada um. Nair D'Agostini (2018) destaca que uma plena compreensão do sistema só pode acontecer por meio da prática – em que sempre estará envolvida a subjetividade do artista que com ele se relacionar. Mas a pesquisadora faz uma ressalva de natureza ética necessária:

O importante é a honestidade e a seriedade com que nos aproximamos e nos apropriamos de determinado conhecimento e nossa atitude diante dele, encarando-o como um valioso patrimônio produzido por nossos antecessores, o qual temos a obrigação de preservar e de desenvolver para a transformação de nossas potencialidades artísticas, culturais e humanas (D'AGOSTINI, 2018, p. 15).

Sobre a concepção de sistema, Stanislávski nos faz a seguinte provocação: “Não existe sistema. Existe a natureza” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 648). Com esses dizeres, o mestre russo revela sua mais significativa descoberta: o sistema equivale às leis orgânicas da nossa própria natureza humana. De acordo com a pesquisadora Michele Zaltron (2011), as leis orgânicas as quais o autor se refere consistem nos elementos operacionais que compõem o sistema stanislavskiano, tais como: *ação, circunstâncias propostas, imaginação, atenção, comunicação, fé e sentido da verdade*, entre outros. Esses elementos são encontrados – e portanto, foram retirados – da própria natureza do ser humano em seu cotidiano, pois são inerentes à vida humana. Eles possuem a função de auxiliar o trabalho atoral, de modo a resgatar e estimular o funcionamento da natureza do artista na cena. Nas palavras de Stanislávski:

As leis da natureza são as leis da natureza. O nascimento de uma criança, o crescimento de uma árvore são manifestações de uma única ordem. Foi essencial estabelecer um “sistema”, isto é, as leis da natureza, porque durante uma apresentação, as condições da natureza são violadas e suas leis são quebradas. O “sistema” as restabelece, traz a natureza humana de volta ao normal (STANISLÁVSKI, 2017, p. 648).

Sobre a noção de natureza orgânica e suas leis, façamos uma breve digressão. Tomemos como exemplo o ato de plantar uma árvore. Para plantarmos uma árvore não basta cavarmos um buraco na terra, jogarmos alguma planta dentro dele, e esperarmos que ela floresça – o que pode até funcionar, mas será sorte e talvez não se repita da próxima vez. É preciso, então, conhecermos alguns procedimentos fundamentais, sem os quais esse cultivo torna-se arriscado. É mais seguro considerarmos o terreno, o clima da região, a luminosidade, os

nutrientes do solo e todos os aspectos imprescindíveis dentro desse processo de plantio. Uma vez que o solo tenha sido corretamente preparado e a árvore plantada por meio de procedimentos apropriados, podemos esperar que a própria natureza se encarregue daquilo que somente ela é capaz de realizar: a árvore crescerá naturalmente, cabendo a nós somente a tarefa de ajudá-la nesse processo – regando suas raízes e aparando seus membros quebrados, mortos ou doentios, para que sua natureza orgânica não pare de funcionar.

Processo semelhante acontece com o ato criativo na atuação cênica, uma vez que ele também deve ser balizado por procedimentos adequados, capazes de conduzir o artista cênico a um processo coerente de criação. Stanislávski (2017) observa que os atores violam a própria natureza humana no momento em que pisam no palco e, em vez de criar, começam a “posar”, “representar” e “falsificar”. Isso acontece quando eles assumem o caminho mais simples e veloz para a construção de seus papéis: basta decorar as palavras do autor, combiná-las com trejeitos e truques corporais já demasiadamente conhecidos e desgastados, obedecer às marcações do diretor e, pronto, a personagem estará criada. Mas, assim como uma árvore não consegue florescer em condições inapropriadas, dificilmente a criação artística germinará em solo tão árido. Ambas necessitam de condições favoráveis para se desenvolver, pois, retomando o pensamento de Stanislávski, elas pertencem a uma mesma ordem: à natureza e suas leis. O sistema auxilia os atores na construção dessas condições favoráveis à criação.

A pesquisadora Camila Chaves (2018), analisa a etimologia do termo “sistema”:

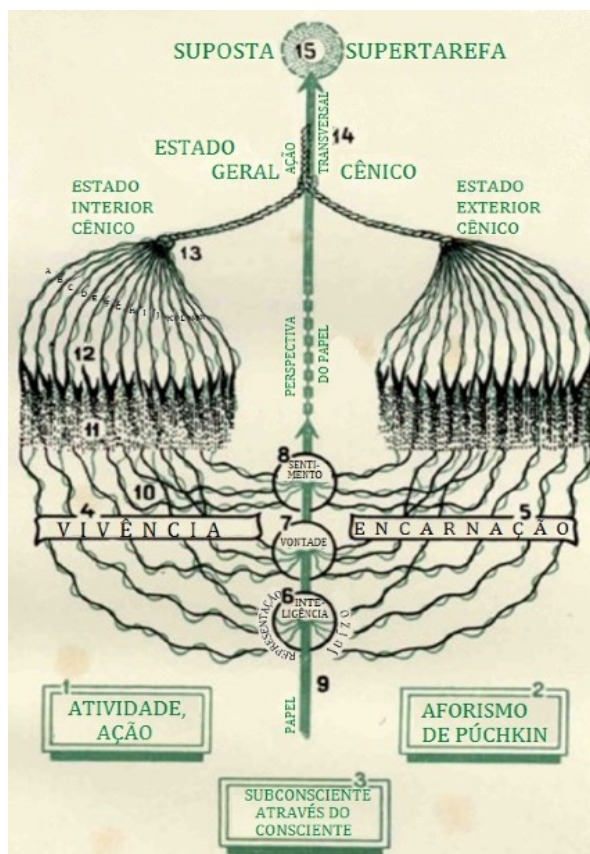
A palavra sistema vem do grego *synístanai*, em que *syn* significa “junto” e o verbo *hístanai* significa “fazer ficar em pé” ou “fazer funcionar”. Dessa forma, *synístanai* significa “fazer funcionar junto” e deu origem à palavra sistema, que é utilizada para denominar a reunião de várias partes diferentes que devem funcionar juntas em favor de um determinado objetivo (CHAVES, 2018, p. 25).

À luz das reflexões trazidas por essa pesquisadora, compreendemos o sistema como a união de vários componentes diferentes e interdependentes, responsáveis por promoverem o encontro do ator com a sua natureza criativa no processo de construção dos seus papéis. Uma vez que esses componentes estejam funcionando harmônica e conjuntamente, o resultado se manifesta sob a forma de uma atuação cênica viva. Mas, afinal, quais são esses componentes? Vejamos a seguir.

### 1.2.1 Análise concisa dos componentes do sistema<sup>8</sup>

O desenho do sistema que observaremos a seguir foi traduzido por Elena Vássina do original russo e está publicado na dissertação de mestrado de Vinícius Albricker (2014). O esquema original russo se encontra no décimo terceiro capítulo do livro: “*O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação: os materiais para o livro*” (STANISLÁVSKI, 1990). Segundo Stanislávski (citado por VÁSSINA e LABAKI, 2016), o desenho representa o esquema daquilo que acontece na alma do artista no processo de criação. Julgamos importante, para o desenvolvimento desta dissertação, analisarmos os principais componentes do sistema – que contêm os fundamentos do pensamento de Stanislávski – para então abordá-los no contexto da análise ativa. Vejamos o esquema a seguir:

Figura 1 – Esquema do sistema



Fonte: ALBRICKER, 2014 (Tradução de Elena Vássina do original russo e edição para o português de Vinícius Albricker)

<sup>8</sup> Análise semelhante foi realizada pelo pesquisador Vinícius Albricker e pode ser consultada em sua dissertação de mestrado (ALBRICKER, 2014). Na análise que propomos nesta dissertação, buscamos atualizar e ampliar a discussão, considerando traduções mais recentes de alguns termos do sistema e direcionando nossa argumentação para a compreensão dos componentes no contexto da análise ativa.

Stanislávski conferiu três grandes bases ao sistema. Essas bases, segundo ele, são também os três principais fundamentos da atuação cênica:

**(1) Atividade, ação.**

Para Stanislávski, “A arte do ator dramático é a arte da ação interior e exterior” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 616). Por “ação interior e exterior”, entendemos uma ação autêntica do ator, bem fundamentada pelas circunstâncias da peça e imbuídas de propósitos específicos. O mestre russo, desde o início de suas investigações, sempre manifestou sua clareza em relação ao elemento basilar da arte do ator:

*Atuar é ação. A base do teatro é o agir, é o dinamismo. 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).*

Assim, podemos observar que as ações físicas não são invenção do estágio final das pesquisas de Stanislávski. O que se altera, ao longo do tempo, é a nomenclatura do termo que vai de “ação”, à “ação psicofísica”, chegando, finalmente – e isso acontece nos estágios mais avançados da pesquisa – ao termo “ação física”, no intuito de sintetizá-lo e de cada vez mais acentuar a fisicidade dessa ação. Altera-se também a compreensão de que a ação, como procedimento consciente, funciona como uma espécie de “isca” para os sentimentos do ator, e não o contrário. Gradativamente, o mestre russo foi percebendo que por meio do estudo da ação do ator, os demais elementos do sistema são também desenvolvidos, pois é possível combiná-los, aproximá-los e uni-los em torno da ação. Por esse motivo, a ação física se transformou em seu principal objeto de estudo em sua fase final, dando origem ao método que nos propomos a investigar nesta dissertação.

Ainda nessa primeira base, juntamente à palavra *ação* encontra-se a palavra *atividade*. Como mencionado na citação acima, Stanislávski afirma que a base do teatro é o agir, o dinamismo. Vejamos que, nessa máxima, o mestre russo parece se referir a algo que vai além do trabalho do ator, que deve ser sempre dinâmico, chamando nossa atenção, talvez, para o fato de que o conhecimento da arte teatral só pode ser adquirido por meio do fazer prático, experimental:

É por isso que tenho muito medo e ceticismo de qualquer princípio criador que seja inventado artificialmente, mesmo que ele seja justificado por palavras e frases espertas, compenetradas, empoladas e impressionantes. São apenas frases sem conteúdo que podem desviar do verdadeiro caminho da arte eterna (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 194).

Por ser contra “qualquer princípio criador que seja inventado artificialmente”, Stanislávski nos deixou um legado que é resultado de muitos anos de esforços e experimentações práticas. Seus escritos revelam que ele se colocava em questão constantemente, levando à prova da cena cada um de seus procedimentos práticos. O teatro de Stanislávski não pode ser caracterizado como um teatro utópico, pois teve suas raízes arraigadas no dinamismo da experimentação – em que todos os seus procedimentos foram verificados empiricamente – na constante *atividade* do fazer teatral.

## (2) Aforismo de Púchkin

“*A verdade das paixões, sentimentos que parecem verdadeiros em circunstâncias supostas*”<sup>9</sup> (PÚCHKIN citado por STANISLÁVSKI, 2008, p. 52). Esse foi o aforismo criado pelo dramaturgo Púchkin e direcionado aos escritores dramáticos. Para Púchkin, um dramaturgo precisa ter a habilidade de criar, em suas peças e suas respectivas personagens, sentimentos que pareçam verdadeiros em circunstâncias imaginadas, fictícias.

Stanislávski entendeu que o mesmo princípio poderia balizar também o trabalho do ator, mas com uma diferença: enquanto para o autor do texto as circunstâncias são *supostas*, ou seja, frutos de sua imaginação, para o ator elas são *propostas*. Assim, os atores precisam executar ações justificadas pelas circunstâncias que lhe foram propostas, no primeiro momento, pela mente inventiva do autor do texto. Diante desse aforismo, Stanislávski (2017) instrui os atores a não pensarem sobre a “verdade das paixões e dos sentimentos” na construção de seus papéis, mas a acreditarem genuinamente nas circunstâncias da peça e atuarem sinceramente nelas. Assim, a verdade dos sentimentos poderá se manifestar por conta própria.

---

<sup>9</sup> “Truth of the passions, feelings that seem true in the supposed circumstances, that is what our intellect requires of a dramatist”. Na tradução para o português, de Vitória Costa (STANISLÁVSKI, 2017), da tradução para o inglês, de Jean Benedetti (STANISLAVSKI, 2008), encontramos o termo “circunstâncias presumidas”. Optamos por traduzir diretamente do livro em inglês, porque, conforme elucidado por Elena Vássina, o termo em russo, de Púchkin, equivale à “circunstâncias supostas”.

Veremos mais adiante que, no processo de criação da peça e do papel, as circunstâncias propostas aos atores (inicialmente pelo dramaturgo), devem ser acrescidas pelas proposições imaginativas da encenação e dos próprios atores que se relacionam com a obra. Elas são responsáveis por impulsionar e fundamentar a criação do ator e de todo o espetáculo, pois auxiliam no processo de compreensão, apropriação e cocriação da peça escolhida para o trabalho, tornando-a coesa e crível para toda equipe da montagem e, conseqüentemente, aos olhos do espectador.

### **(3) O subconsciente por meio do consciente**

O encenador polonês Jerzy Grotowski (2001) evidencia um aspecto marcante no trabalho de Stanislávski: seu esforço para pensar o teatro – arte das subjetividades – baseado naquilo que é prático e concreto. De fato, o cerne das pesquisas do mestre russo consiste na descoberta e na utilização de procedimentos conscientes para acessar e estimular aquilo que não é diretamente tangível, mas indispensável ao ato criativo: o subconsciente do artista cênico. Segundo Camila Chaves (2018), ao utilizar o termo “subconsciente”, Stanislávski se refere às memórias afetivas e aos sentimentos do ator, baseando-se nas pesquisas do psicólogo francês Théodule-Armand Ribot.<sup>10</sup>

Desde o início do desenvolvimento do sistema, Stanislávski conferia imensa importância ao trabalho do subconsciente e das memórias afetivas na prática da atuação cênica. E não é verdade que ele tenha abandonado esses conceitos ao trabalhar sobre as ações físicas e o método da análise ativa. Vejamos um trecho de uma carta enviada à E. Hapgood em janeiro de 1937, já no final de sua vida:

Não é verdade, é mesmo um total absurdo dizer que renunciei à memória dos sentimentos. Repito: ela é o elemento principal em nosso trabalho criador. Eu só precisei renunciar ao termo (afetivo), sem deixar de reconhecer a importância da memória que nossos sentimentos guardam, ou seja, a importância daquilo em que nossa arte se baseia (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 113).

---

<sup>10</sup> Stanislávski também leu pioneiros russos da psiquiatria como Pavlov, além de estudar teorias do ioga, euritmia, dança moderna e outras práticas similares. Ressaltamos que a apropriação que ele faz dos conceitos retirados dessas áreas de conhecimento se fundamenta muito mais pela relação pragmática, isto é, pela maneira como eles são percebidos e utilizados na prática do teatro, do que por uma compreensão precisamente científica dos termos.



A renúncia do termo “afetivo” a que Stanislávski se refere é decorrente da censura stalinista que impedia a utilização de quaisquer termos que remetessem à “psicologia burguesa”, ou à algum tipo de ideia que não fosse “proletária”, “revolucionária” ou “marxista” (VÁSSINA e LABAKI, 2016). Assim, Stanislávski adotou a expressão “memória dos sentimentos” ou “memória das emoções” para se referir às experiências e sentimentos vividos pelo ser humano-artista, tão caros ao processo de construção do papel.

Para Stanislávski, a atuação viva que ele tanto buscava é aquela em que o artista consegue envolver suas próprias experiências, sentimentos e emoções na construção da vida do espírito humano do papel. Aliás, essa é a ideia basilar de todo o sistema: a criação da *vida do espírito humano* e sua manifestação no palco de uma forma artística (STANISLÁVSKI, 2017). Essa premissa diz respeito à criação da dimensão psicofísica do papel, em que o corpo-mente-alma do ator esteja inteiramente envolvido na criação, culminando em um “estado cênico que pulsa tanto vida interior como vida exterior” (ALBRICKER, 2014, p. 34).

Em sua busca por essa dimensão humana do papel, Stanislávski combatia obstinadamente as formas prontas, os gestos vazios, os estereótipos e os clichês que caracterizavam o trabalho dos atores nas companhias teatrais europeias do século XIX. Observando o trabalho desses atores, caracterizado pela criação de papeis-tipo nos espetáculos comerciais das companhias teatrais, Stanislávski questionava essa forma de criação puramente exterior do papel. Naquela época, não havia uma criação coletiva nem um espírito de experimentação laboratorial, mas um sistema de produção voltado para a rapidez de montagem e a pluralidade do repertório. Diante dessa demanda, o trabalho dos atores se baseava na cópia e repetição de formas prontas, puramente exteriores, as quais ele denominou como “clichês” e “mentiras teatrais”. Para Stanislávski, a atuação deve ser fundamentada pela veracidade dos comportamentos e dos sentimentos humanos e não mais se resumir à reprodução de convenções. O que ele buscava era uma atuação viva, capaz de revelar os mais sublimes sentimentos da alma humana.

Entretanto, no decorrer de suas experiências ao longo dos anos, Stanislávski concluiu que os sentimentos e as emoções não obedecem à nossa vontade consciente, eles precisam ser estimulados por vias indiretas. Por exemplo, em cena, não basta querer sentir tristeza. Por mais que o ator se esforce, a tristeza não se manifestará voluntariamente. Quanto mais o ator continuar insistindo, querendo que esse sentimento surja a qualquer custo, mais afetada e

forçada será a sua atuação. Stanislávski percebeu que não há como abordarmos o subconsciente – sentimentos, emoções e memórias afetivas – por vias diretas, mas há caminhos que podem conduzir até ele. Esses caminhos encontram-se na psicotécnica que ele nos deixou:

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, grifos do autor).

Veremos, ao abordarmos o método da análise ativa, o papel fundamental que os procedimentos conscientes exercem sobre a criação subconsciente. Na análise da peça e do papel, o trabalho da consciência é importante e necessário. É imprescindível que os atores saibam *o que* fazer em cena, por meio de um estudo detalhado sobre as circunstâncias propostas da peça. Stanislávski ressalta que o *como* fazer deve ser sugerido pelo subconsciente, como consequência de um trabalho adequado do ator sobre as ações físicas do papel – elas são responsáveis por indicar um caminho coerente para a criação subconsciente. Essa percepção sintetiza toda a ideia contida na terceira grande base do sistema: “*a criação subconsciente da natureza por meio da psicotécnica consciente do ator*” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 616).

Analisadas as três bases, passemos agora aos demais componentes do sistema.

#### **(4) Vivência e (5) Encarnação**

Acima das três bases do sistema, encontram-se duas plataformas referentes à criação da vida interior (*vivência*) e da vida exterior (*encarnação*) do papel. Essas duas dimensões da atuação, vida interior e exterior, criam o que Stanislávski chamou, respectivamente, de *estado cênico interior* (construído pela vivência) e *estado cênico exterior* (concebido pela encarnação). Juntos, eles formam o *estado cênico geral* do ator, ou, simplesmente, o *estado cênico*.

Os pesquisadores Camila Chaves (2018) e Vinícius Albricker (2014) nos alertam para o fato de que a divisão proposta por Stanislávski no sistema entre vivência e encarnação diz respeito

a um procedimento puramente didático, objetivando uma melhor compreensão da psicotécnica. Na prática, a criação da vida interior e exterior do papel deve ser desenvolvida simultaneamente, em direção ao alcance *do estado cênico geral* do ator.

Como dissemos, o processo de vivência diz respeito à criação da dimensão interior da atuação, em que o ator vive, sente e experimenta emoções a cada momento de sua criação no palco, na complementação da totalidade psicofísica do papel. Para Stanislávski, é fundamental que os atores sejam capazes de vivenciar não apenas em um ou dois ensaios, mas em cada um dos ensaios e em cada uma de suas apresentações ao público. Essa condição é tão fundamental na prática stanislavskiana que caracteriza também seu posicionamento estético frente ao teatro: o ator deve ser capaz de **viver** em cena, não se limitando a **imitar a vida**. A essa diferença nos modos de atuar, Stanislávski nomeou, respectivamente, como “arte da vivência” (*pereživánie*)<sup>11</sup> e “arte da representação” (*predstavlénie*).<sup>12</sup>

Vejamos uma esclarecedora nota do encenador russo Anatoli Vassíliev, no livro de sua mestra Maria Knebel (2016), sobre a arte da vivência, que na recente tradução de Marina Tenório e Diego Moschkovich ganha a expressão de “arte da experiência do vivo”:

Dentro do sistema teatral de Stanislávski, *pereživánie* nos remete *ao processo da experiência vivenciada no momento presente*. O teatro como “a arte da experiência do vivo” [*iskússtvo pereživánie*] é precisamente a nova definição do teatro tal como imaginado por Stanislávski e a escola russa. A sensação ou a vida que é experimentada aqui e agora são contrapostas ao teatro de representação, ou de imitação; trata-se de um teatro *onde é necessário viver, e não parecer vivo*. Nas línguas latinas, *pereživánie* é frequentemente traduzido de forma errada, como “reviver [uma experiência passada]”. Neste livro, o termo é traduzido sempre como “*experiência do vivo, experiência* ou simplesmente *vivência*” (VASSÍLIEV in KNEBEL, 2016, p. 26, aspas do autor e grifos nossos).

---

<sup>11</sup> Não se deve, entretanto, confundir o processo da vivência com identificação emocional entre ator e personagem, em que os sentimentos são evocados pelo ator de forma direta e consciente. Esse procedimento diz respeito à apropriação do sistema de Stanislávski nos Estados Unidos, via *Actor's Studio*. Na abordagem hollywoodiana, a memória afetiva é colocada como técnica primária nos processos de criação, procedimento expressamente rejeitado por Stanislávski. Veremos, ao longo desta dissertação, que a principal ênfase do sistema está na **ação**, em que os sentimentos, as emoções, as memórias afetivas – a dimensão interior da atuação – surgem como consequência da execução de ações e da interação dos atores, enquanto personagens, na situação dramática de cena.

<sup>12</sup> Stanislávski (2017) identifica e propõe uma distinção entre três modos de atuar, sendo eles: “arte da vivência”, “arte da representação” e “ofício”. Na arte da vivência, o ator experimenta sentimentos análogos ao papel a cada vez que o desempenha, tanto nos ensaios quanto nas apresentações. Na arte da representação, a vivência é apenas uma etapa preparatória em que, uma vez alcançado algum sentimento ou sensação do papel ao longo dos ensaios, o ator busca encontrar uma forma artística exterior para expressar esse sentimento ou sensação, fixando-o e repetindo-o nos ensaios e nas apresentações. Trata-se, portanto, da representação do sentimento e não da vivência em si. Já o “ofício” diz respeito aos truques e clichês de ator que, como tais, dispensam a vivência e também a reprodução artística que dela deriva (2017, p. 29), não sendo considerado por Stanislávski como arte.

Diego Moschkovich e Marina Tenório propõem, então, que o termo *pereživánie*, antes traduzido para o português como “vivência” ou mesmo “revivência” e “revivescência”, receba agora uma nova expressão: **experiência do vivo**. Retomando as elucidações de Vassíliev, compreendemos que a experiência do vivo não diz respeito a um processo de recordar e reviver sentimentos passados, mas de experienciar o que acontece no instante presente da cena. Muitas vezes nos deparamos com abordagens equivocadas das ideias de Stanislávski, em que professores e diretores orientam seus alunos e atores a relembrem sentimentos já vivenciados por eles em algum momento da vida, na tentativa de revivê-los em cena: “Lembre-se da infância. Como você se sentiu quando viveu essa situação semelhante à de seu papel? Recorde esse sentimento e transfira-o para o palco”. Esse tipo de procedimento não apenas aniquila toda a vida espontânea que deveria emergir da criação atoral no momento presente, como também pode conduzir o ator ao caminho dos artifícios, das afetações e do sentimentalismo representado por meio de clichês. Nós não atuamos o passado – exceto quando este é presentificado na cena. Nós só podemos vivenciar o que acontece no aqui, hoje, agora, em uma experiência viva e real.

Além disso, a experiência do vivo não se trata da busca pelo sentimento enquanto resultado. Vassíliev (2016) nos esclarece que a experiência viva na cena é sempre algo processual, jamais estática, pois o sentimento cristalizado, expresso por meio de sua forma, é mais uma convenção da arte da representação. Nessa perspectiva, o ator não deve buscar “sentir amor”, “sentir ódio”, “sentir mágoa”, ou seja, não deve buscar o sentimento em si, pois, segundo Vassíliev, “a palavra ‘sentimento’ se encontra no território da imobilidade” (VASSÍLIEV, 2016, p. 290). Para melhor compreendermos a perspectiva de Stanislávski, Vassíliev apresenta uma distinção entre os termos “sentimento” e “sentir-a-si-mesmo”, em que o primeiro é estático e o segundo denota uma ideia de movimento, de um fluxo de vida ininterrupto na cena, pelo qual as sensações vivas dos atores transitam como ondas no mar, “que aparecem e logo desaparecem” (Idem).

A arte da experiência do vivo, conforme idealizada por Stanislávski, trata-se, portanto, da vida que é colocada em movimento no momento presente da cena, em cada ensaio e apresentação, por meio da execução de ações no espaço do “aqui” e no tempo do “agora”. A união da ação e do sentir-a-si-mesmo é, para Anatoli Vassíliev (2016), o que caracteriza o processo da *pereživánie*, concebido por Stanislávski em sua busca por praticar uma arte cênica viva: arte da presença e do presente.

Vamos agora ao componente número 5 do sistema, referente à *encarnação* – criação da vida exterior do papel e, portanto, do *estado cênico exterior* do ator, aquele que é visível aos olhos do espectador. Segundo Stanislávski, “Nosso propósito não é apenas criar ‘a vida do espírito humano em um papel’, mas também comunicá-lo exteriormente de uma forma artística” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 21). Para isso, é necessário um rigoroso trabalho do ator sobre si mesmo, no intuito de treinar, aprimorar e lapidar suas qualidades técnicas – corporais/vocais – para que seu aparelho psicofísico esteja melhor preparado para a arte da experiência do vivo.

Stanislávski conferia imensa importância ao treinamento físico dos atores, uma vez que

Para ser capaz de refletir uma vida que é sutil e geralmente subconsciente, é preciso possuir uma voz e um corpo excepcionalmente receptivos e extraordinariamente bem treinados, capazes de expressar sentimentos interiores ocultos quase imperceptíveis instantaneamente e de uma maneira clara e precisa. É por isso que os atores da nossa escola, muito mais do que os de outras escolas, devem estar preocupados não apenas com o aparelho mental que facilita o processo de vivenciar, mas ainda mais com o aparelho físico, seu corpo, que expressa sentimentos interiores de uma maneira crível – sua forma exterior, sua corporificação (STANISLÁVSKI, 2017, p. 21).

Comunicar a vida do espírito humano de uma forma artística não é uma tarefa simples. É preciso que o corpo/voz do ator esteja em constante treinamento e aprimoramento, tendo sempre a natureza como base. Aulas de canto, dicção, dança, acrobacia e ginástica, por exemplo, eram fundamentais na formação dos atores stanislavskianos – não para atingirem o virtuosismo ou a plasticidade do movimento pelo movimento, mas para transmitirem, da melhor maneira possível, as sutilezas da criação da vida interior de seus papéis e o impacto delas sobre o espectador. Enfatizamos, mais uma vez, que vivência e encarnação são processos que se desenvolvem conjuntamente no trabalho criativo do ator, uma vez que Stanislávski sempre compreendeu os seres humanos como seres psicofísicos, em que corpo e mente jamais devem ser separados.

#### **(6) Mente, (7) Vontade e (8) Sentimento**

Os componentes 6, 7, e 8 do esquema do sistema correspondem, respectivamente, à *mente*, à *vontade* e ao *sentimento* do ator na construção do seu papel. De acordo com Vinícius Albricker, “Esses componentes estão relacionados à natureza do próprio ator, um ser humano que vive, constantemente, experiências relacionadas ao intelecto, à vontade e ao sentimento”

(ALBRICKER, 2014, p. 34). Stanislávski os denomina também como *motores da vida psíquica*, uma vez que eles impulsionam e sustentam a atividade criativa do ator.

Stanislávski (2017) reconhece que esses três impulsos internos são inseparáveis e interdependentes, e que os atores devem buscar o equilíbrio harmônico entre eles durante a análise e a construção de uma peça e de um papel. Há atores com tendências mais *racionais*, outros mais *emocionais*, outros ainda carregam a *vontade* como principal motor de sua criatividade. Isso acontece porque cada ator carrega em si suas próprias e distintas qualidades humanas e artísticas. O importante é ter a consciência de que cada um desses impulsos funciona como chamariz para os outros, e que eles devem funcionar em conjunto, em equilíbrio e em constante troca de liderança durante o processo criativo: “mente-vontade-sentimento, sentimento-vontade-mente, vontade-sentimento-mente” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 294).

Muito comumente, ao escolhermos uma peça e um papel para trabalharmos cenicamente, o primeiro impulso que se manifesta é a *vontade*. Nós escolhemos uma obra porque nos identificamos com ela, e sobretudo, porque ela desperta em nós o desejo de comunicarmos algo a partir dela. A vontade criadora é muito poderosa, pois aquece os nossos sentimentos e estimula o nosso intelecto em prol da criação artística.

Mas, quando a vontade e os sentimentos de um ator encontram-se adormecidos perante uma peça e um papel, a *mente* torna-se o primeiro impulso a ser ativado, uma vez que ela obedece mais prontamente aos nossos comandos conscientes. Utilizando o intelecto, o ator consegue criar tarefas ativas estimulantes para o seu papel, cocriando a obra do dramaturgo de modo que ela se torne mais excitante para ele – e convide a sua vontade criadora e os seus sentimentos a se envolverem na criação.

Algumas raras vezes, é o *sentimento* que se manifesta em primeiro plano e, imediatamente, faz ressoar na alma do artista todo o espírito vivo da obra do autor. O sentimento aquece o coração do ator, conduzindo-o aos caminhos subconscientes da criação e ao funcionamento adequado de sua natureza criativa.

Os motores da vida psíquica, juntamente com os elementos operacionais do sistema de Stanislávski, trabalham juntos em favor da liberdade criativa do ator na cena. Na análise ativa da peça e do papel, eles exercem a função primordial de impulsionar e sustentar a criação do ator.

## (9) Papel

No esquema do sistema (Fig. 1) vemos que existe um vetor vertical, central e ascendente, que se encontra sobre as bases do sistema e o atravessa até chegar à supertarefa da peça. Esse vetor corresponde ao papel a ser construído e desempenhado pelo ator em cena.

Figura 2 – Recorte do esquema do sistema



Fonte: ALBRICKER, 2014.

O papel criado pelo ator deve ser construído a partir de suas próprias experiências de vida. Nesse processo, o papel criado pelo dramaturgo, isto é, a personagem literária, é apenas o ponto de partida para a criação de um terceiro ser que não é nem somente a personagem, nem somente o ator, mas a interceção entre essas duas instâncias. Vejamos o recorte acima (Fig. 2) e analisemos, em traços gerais, como esse processo acontece.

O papel criado pelo autor do texto (item 9), fecunda os motores da vida psíquica do ator (mente, vontade e sentimento) e deposita ali suas primeiras sementes motivadoras – por meio das circunstâncias propostas da peça –, despertando no ator o seu desejo de criar. Nesse momento, o ator começa a ser influenciado pela nova peça e pelo papel, ao mesmo tempo que os influencia também com as suas próprias faculdades artísticas e humanas.

Albricker (2014) nos chama atenção para o fato de que os impulsos psicológicos e os elementos do estado criativo do ator estão representados no esquema pelas linhas pretas, enquanto as linhas verdes são correspondentes às aspirações oriundas da peça e do papel. Essas linhas se mesclam e se realimentam gradativamente durante todo o trabalho até que o ator encontre a *si mesmo no papel e o papel em si mesmo* – máxima stanislavskiana que fundamenta a análise ativa.

Observando novamente a figura 2, percebemos que o papel segue uma linha vertical e ascendente em direção à supertarefa da peça. Durante esse trajeto, surge aquilo que Stanislávski nomeou como a “perspectiva do papel”, representada no esquema por meio de pontilhados. Essa perspectiva diz respeito ao fato de que a personagem não conhece nada sobre o seu futuro, tendo consciência apenas do passado e daquilo que é vivenciado no instante presente da cena. O ator precisa possuir essa perspectiva para não antecipar, em sua atuação, as reações e os acontecimentos futuros da peça e do papel. Existe também a “perspectiva do ator”, uma vez que este sim precisa saber tudo o que acontece durante o espetáculo, por meio do conhecimento aprofundado da obra, a fim de orientar as suas reações em prol da concretização da supertarefa. Pelo desenho do esquema, podemos inferir que os pontilhados da “perspectiva do papel” devem ser preenchidos pela “perspectiva do ator”, para que seja formada uma linha firme, ininterrupta e harmoniosa de atuação, orientada pela – e em direção à – supertarefa da peça.

**(10) Linhas de aspirações dos motores da vida psíquica do ator, (11) A esfera interior da alma do artista e (12) Linhas de aspirações dos motores da vida psíquica do ator-papel**

Os componentes 10, 11 e 12 representam o processo de encontro entre ator e personagem, em que os elementos pertencentes à natureza do ator, bem como os motores de sua vida psíquica, se alinham às aspirações advindas do material dramaturgic, promovendo a união orgânica entre essas duas instâncias, dando vida ao papel.

Esse processo ocorre gradualmente, à medida que as linhas de aspirações dos motores da vida psíquica do ator transportam consigo as circunstâncias da peça e do papel (componente 10) e penetram na esfera da alma humana do artista cênico (componente 11). Segundo Stanislávski, “No início, essas aspirações estão recortadas, fragmentadas, desordenadas e



caóticas, mas à medida que se esclarece o objetivo principal de criação, elas se tornam contínuas, diretas e harmônicas” (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 227). Essas aspirações iniciais de que fala Stanislávski, estão representadas pelo item 10 do sistema.

Observando o componente 11, notamos que as linhas de aspirações do ator, juntamente às linhas da peça e do papel, irrompem em toda a integridade do aparelho psicofísico do artista cênico, definido por Stanislávski como

A esfera interior de nossa alma, nosso aparelho criador com todas as suas qualidades, aptidões, dons, talentos inatos, habilidades artísticas, procedimentos psicotécnicos que antes chamamos de ‘elementos’. São necessários para a realização do processo de vivência (STANISLÁVSKI, citado por VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 227-228).

Sendo assim, quando as linhas de aspiração (10) penetram a esfera interior da alma (11) e são trabalhados por meio dos elementos do ator – procedimentos psicotécnicos –, começa a acontecer o encontro entre ator e papel. Essa interceção pode agora ser observada nas linhas representadas pelo componente número 12 do sistema. Segundo Stanislávski, essas linhas

são as mesmas, mas já transformadas em linhas da aspiração dos motores da vida psíquica do artista-personagem. Comparem-nas antes (10) e depois da passagem pela esfera da alma (11) e verão a diferença. Agora, elas se viram irreconhecíveis depois de terem adotado gradualmente não somente os “elementos” da peça, mas também os tons e cores dos “elementos” do próprio artista e as linhas de aspiração da inteligência, da vontade e do sentimento (12) (STANISLÁVSKI, citado por VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 228).

Essas linhas de aspiração dos motores da vida psíquica do ator-papel são atadas por um nó (componente 13), estabelecendo o *estado cênico interior do ator*. Observando o desenho do sistema, notamos, mais uma vez, que os processos de vivência e encarnação se desenvolvem simultaneamente e em perfeito equilíbrio. Desse modo, os elementos da encarnação são também fortalecidos e amarrados em um nó, concretizando o *estado cênico exterior do ator*. Juntos, eles formam o *estado cênico geral*, também chamado por Stanislávski como *estado de trabalho*. Com o estado de trabalho desenvolvido adequadamente, podemos falar em *ação transversal*, próximo componente do sistema.

#### **(14) Ação transversal**

No trabalho sobre a peça e o papel todos os elementos da atuação orgânica e todos os impulsos da atividade criativa do ator – que têm origem na mente, na vontade e no sentimento – são desenvolvidos e agrupados em uma linha ininterrupta de ação direcionada ao alcance da supertarefa da peça. Essa linha ininterrupta é composta pelas ações que o ator-papel executa do início ao fim da peça, atravessando-a em toda a sua extensão, e, por esse motivo, Stanislávski a nomeou como “ação transversal” ou “linha de ação transversal”.

Stanislávski confere grande importância a esse componente, uma vez que ele é responsável por agrupar os demais elementos e impulsos criativos dos atores – antes trabalhados separadamente – e direcioná-los a uma meta fundamental comum, a supertarefa da peça. Nas palavras do mestre russo: “Se não houvesse Ação Transversal, todos os Cortes e Tarefas na peça, todas as Circunstâncias [Propostas], a comunicação, as Adaptações, os momentos de verdade e crença, etc. vegetariam separadamente uns dos outros, sem esperança de ganhar vida” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 328). Podemos observar, pelo desenho do esquema, que o nó formado pela junção dos processos interiores e exteriores da atuação é agora amarrado junto à linha da ação transversal – responsável por conduzir os impulsos e tarefas ativas dos atores à concretização da supertarefa.

Para Stanislávski (2017), se o ator interpreta sem a consciência da elaboração da ação transversal significa que suas ações estão soltas e independentes durante a peça, sem conexão com as circunstâncias propostas. Esse ator apenas executa exercícios individuais, atuando o papel em partes isoladas, sem possuir um trilho consistente e coerente sobre o qual o papel possa se desenvolver e caminhar. Esse tipo de procedimento não possui nenhuma relação com o sistema, que, ao contrário, se trata de um todo orgânico da criação.

Paralelamente à ação transversal, existe uma contra-ação transversal, responsável por estabelecer as oposições que geram os conflitos da peça. Entendemos a contra-ação transversal como os diversos empecilhos e divergências encontrados pelo papel ao longo do desenvolvimento dramático. Para Stanislávski é importante que o ator tenha consciência dessas reações contrárias que vêm ao seu encontro, uma vez que

[...] uma reação provoca naturalmente uma série de novas ações. Precisamos desse choque constante. Ele produz luta, oposição, conflito, toda uma série de problemas correspondentes e modos de resolvê-los. Ele estimula nossa energia, nossa ação, que são os fundamentos da atuação. Se não houvesse contra-Ação Transversal na peça e tudo simplesmente funcionasse, não haveria nada para o elenco e as personagens fazerem, e a própria peça seria sem ação, e conseqüentemente, não teatral” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 334).

Segundo Nair D’Agostini, “a luta estabelecida entre as duas linhas é o que leva à atividade, sendo a base da arte teatral” (D’AGOSTINI, 2018, p. 33). Sendo assim, ação e contra-ação transversal conferem à peça propriedades cênicas e, por isso, exigem especial atenção durante a análise da obra e sua reescritura no palco – a fim de que o drama se estabeleça também cenicamente, diante dos sentidos do espectador.

### (15) **Suposta supertarefa**

Por fim, chegamos ao décimo quinto e último componente do sistema: a *suposta supertarefa* da peça. Sobre esse componente, vejamos o que nos diz Stanislávski:

O estado criativo interior do ator/papel foi estabelecido! Nós estudamos a peça usando não apenas nosso intelecto frio (a mente), mas nossos desejos (a vontade), emoções (sentimento) e todos os Elementos! O exército criativo está ainda mais bem preparado para a guerra! Podemos avançar! Para onde vamos enviá-lo? Para o centro, para a capital, para o coração da peça, para o objetivo básico que levou o escritor a escrevê-la e o ator a atuar nela (STANISLÁVSKI, 2017, p. 322).

No “glossário de termos-chave”, do livro *O trabalho do ator: diário de um aluno* (STANISLAVSKI, 2017, p. 715), encontramos a seguinte definição do termo “Supertarefa”, em russo, “Sverkhzadátcha”: “Tema ou assunto da peça. A razão pela qual ela foi escrita”. A supertarefa é um elemento que está diretamente atrelado à compreensão que se faz do tema da peça do autor e, conseqüentemente, à concepção do espetáculo a ser encenado.

Sabemos que o texto dramaturgico não contém em si uma única significação, pois a abordagem, a leitura e a reescritura desse texto na cena dependerá das aspirações artísticas da equipe cênica, do tempo e do lugar em que a peça será encenada. Todavia, ao escrever uma peça, o autor imprime nela algo que lhe é fundamental, oriundo das ideias centrais que o fizeram conceber a obra. O trabalho de atores e diretores na análise da peça é, portanto, investigar a fundo esse projeto do autor. Essa procura diz respeito à suposta supertarefa da peça do escritor.

A supertarefa é **suposta** porque, como dissemos, não há uma única significação possível para cada peça. Além disso, é natural que durante essa busca, a supertarefa se altere à medida que os artistas vão se aprofundando, mental e sensorialmente, no contato com a obra, descobrindo a ênfase que se almeja dar à montagem do espetáculo. A proposta de Stanislávski é que a supertarefa seja análoga aos pensamentos do autor do texto e que ressoe diretamente nas aspirações artísticas dos atores, para estimular em cada um a imaginação e o desejo de criar. Sobre esse aspecto, afirma Maria Knebel, “Uma única supertarefa bem definida, obrigatória a todos os intérpretes, despertará em cada um deles sua própria atitude, suas respostas psíquicas individuais” (KNEBEL, 2016, p. 47). Por abarcar a sensação do todo da obra, talvez a supertarefa seja o elemento do sistema que mais influi sobre o subconsciente criativo do ator.

Stanislávski ainda amplia o conceito de “supertarefa” para “super-supertarefa”, que irá unir todos os esforços e aspirações artísticas de cada artista envolvido na criação de uma obra. Nas palavras de Nair D’Agostini, a super-supertarefa contempla

a totalidade da vida do homem-artista, toda a atividade do autor, diretor e ator, e possibilita ligar a individualidade artística com os problemas de importância fundamental na contemporaneidade, fazendo com que autores clássicos tenham voz no mundo atual, unindo os pensamentos e os sentimentos dos autores, diretores, atores e do espectador num só impulso (D’AGOSTINI, 2018, p. 25).

Por esse motivo, a supertarefa, juntamente à noção de super-supertarefa, equivale a um dos mais importantes princípios éticos e estéticos de Stanislávski, pois diz respeito à atitude e ao trabalho artístico criativo de cada pessoa que se relaciona com a obra, desde atores, diretores, cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, figurinistas, maquiadores, até o momento de encontro com o espectador – sendo este igualmente fundamental para a concretização da supertarefa da obra encenada.

Para finalizarmos esta seção, ressaltamos que as propostas pedagógicas de Stanislávski visavam o desenvolvimento e aprimoramento das competências individuais nas esferas artísticas e humanas do artística cênico. Seu sistema de atuação foi desenvolvido durante a primeira metade do século XX, período marcado por forte interesse em assuntos ligados à psiquê humana e à espiritualidade. O surgimento da psicanálise, bem como o interesse por diferentes filosofias, religiões e práticas orientais marcaram o caráter essencial de muitas pesquisas realizadas

naquele período. Os estudos feitos por Stanislávski acerca da prática e filosofia da ioga, por exemplo, exerceram forte influência durante o desenvolvimento do sistema – que não visava apenas o aprimoramento do trabalho técnico do ator, mas também seu aperfeiçoamento como ser humano. Ao propor o desenvolvimento de uma ética e disciplina indispensáveis para a prática teatral, Stanislávski almejava proporcionar ao ator e ao espectador uma vivência espiritual e transcendental por meio da experiência com a arte cênica.

### **1.3 Do texto à cena: princípios gerais da análise ativa**

Como dissemos anteriormente, a análise ativa é um método de ensaios e de encenação: um caminho pedagógico para o estudo e a criação da peça e do papel por meio da ação. Para começarmos a falar sobre esse método é preciso antes estabelecermos sua relação com o sistema. Diego Moschkovich (2015) enfatiza que método e sistema são duas coisas diferentes e, portanto, possuem funções diferentes. Para ele, “o sistema é, antes de mais nada, o sistema de pontos de vista éticos e estéticos, que Stanislávski tinha sobre o teatro” (MOSCHKOVICH, 2015, p. 11) e o método se configura como uma maneira de aplicar na prática esse “sistema de pontos de vista”. Em conversa com o pesquisador Vinícius Albricker<sup>13</sup>, ele nos esclarece que, embora sejam coisas diferentes, com funções diferentes, o método não é algo separado do sistema. Ele complementa o sistema, é parte dele. Desse modo, enquanto o sistema de Stanislávski consiste na descoberta das leis orgânicas no palco – e dos princípios éticos e estéticos que regem sua prática cênica – o método se constitui como uma criação pedagógica para melhor desenvolver e praticar os elementos e os fundamentos do sistema na criação de um espetáculo teatral.

A análise ativa surge como resultado das últimas experiências de Stanislávski, sobretudo no que tange à abordagem e à criação da peça e do papel, em que o ator é reconhecido como uma potência criadora em si, tendo a ação como elemento estruturante de sua arte. O método, desenvolvido nos anos finais da vida de Stanislávski – e em constante evolução pelos seus seguidores – propõe uma modificação radical em relação a outro método de estudo da peça desenvolvido pelo mestre russo ao longo de suas práticas no Teatro de Arte de Moscou: o trabalho de mesa.

---

<sup>13</sup> Conversa realizada via e-mail, no dia 16 de julho, de 2019.

O trabalho de mesa foi amplamente explorado por Stanislávski como tentativa de dissecar a obra dramaturgica e chegar ao cerne do texto do autor, compreendendo os impulsos internos e psicológicos que poderiam motivar as ações de cada personagem na cena. De acordo com Moschkovich (2019), o trabalho de mesa surge em 1908 como substituto do primeiro método de ensaios proposto por Stanislávski: a abordagem da caracterização exterior do papel e da partituração total da peça e, a partir de 1912, se tornou o procedimento padrão de ensaios do Teatro de Arte de Moscou. Em traços gerais, o trabalho de mesa consistia em uma profunda análise predominantemente racional do texto dramaturgico: sentados à mesa, sob a condução do diretor, os atores faziam leituras minuciosas da obra literária com a finalidade de desvendarem as motivações internas de seus papéis, seus traços psicológicos, subtextos, monólogos interiores, tarefas, supertarefas, relações, inter-relações e todo tipo de informações que julgavam necessárias para dar início aos ensaios da peça, colocando em cena aquilo que foi previamente combinado à mesa. Assim, esse processo abarcava em si duas etapas: primeiro, estudar e debater o texto à mesa para, somente após um longo tempo, realizar os ensaios sobre a peça e o papel.

Maria Knebel (2016) destaca os principais motivos que levaram Stanislávski a modificar a maneira habitual de ensaiar, isto é, pela via do trabalho de mesa. São eles:

- 1) A crescente passividade do ator dentro daquele processo de análise.
- 2) O não desenvolvimento da integridade do aparelho psicofísico do ator em cena.
- 3) A dificuldade de o ator executar ações autênticas no espaço da cena – problema consequente de uma abordagem demasiadamente direta do texto do autor.

Falemos sobre cada um desses três aspectos. Stanislávski almejava a formação de um ator autônomo, consciente e criador, que não ficasse à mercê das imposições do diretor, tampouco à submissão de uma *mise en scène* previamente estruturada pelo encenador do espetáculo. Havia, entretanto, no trabalho de mesa, uma predominância do trabalho do diretor sobre o trabalho do ator, que resultava em uma crescente passividade e inércia desse último em relação ao seu próprio trabalho, conforme relatado por Maria Knebel:

[...] durante um longo período do trabalho de mesa, o papel ativo é do diretor, que explica, narra e seduz, enquanto o ator acostuma-se com que o diretor resolve por ele todas as questões ligadas à peça e a seu próprio papel. Os intérpretes ficam, às

vezes, muito contentes quando o diretor, logo nos primeiros ensaios de mesa, interpreta por eles todos os papéis. Nessa forma de trabalho, os atores inevitavelmente se tornam passivos e, sem raciocinar, seguem as indicações do diretor. Assim, inevitavelmente interrompe-se o processo criativo onde o ator é um criador consciente (KNEBEL, 2016, p. 20-21).

O mestre russo buscava encontrar caminhos que desenvolvessem a individualidade artística de cada ator e, sobretudo, sua autonomia criativa para construir papéis que sejam fruto de sua própria vivência e imaginação – e não uma imposição de imagens pré-concebidas pela mente do diretor. Na análise ativa, o diretor se apresenta como um parceiro da criação do ator, responsável por estimular e orientar as descobertas oriundas das investigações dos próprios atores, que agora devem assumir uma atitude ativa diante do texto, da cena e da própria criação.

Outro obstáculo percebido por Stanislávski com a prática do trabalho de mesa foi a lacuna que se instaurava entre o entendimento racional da peça e do papel e o posterior momento de ensaio dos atores, que acontecia sempre depois de muito tempo e com muita dificuldade. Havia uma distância que separava o conhecimento da vida **psíquica** do papel de sua manifestação **física**. A personagem quase sempre estava inteiramente compreendida na mente do ator, mas muito longe de se concretizar em seu corpo, por meio de suas ações no espaço cênico. Como vimos, para Stanislávski (2017), atuar é a arte da ação interna e externa e, portanto, uma ação autêntica só pode se manifestar por meio da integridade da vida psíquica e física do papel, sem nenhuma separação, caracterizando aquilo que o mestre russo denominou como ação psicofísica. Sobre esse aspecto, voltemos à Maria Knebel:

Em cena é importante mostrar verdadeiramente como um determinado personagem age, e isso só é possível mediante a fusão completa entre o sentir-a-si-mesmo psíquico e físico do ser humano. A vida física do ser humano existe como realização concreta do sentir-a-si-mesmo psicofísico; logo, em cena, o ator não pode se limitar a raciocínios psicológicos abstratos, assim como não pode realizar nenhuma ação física que esteja desconectada de uma ação psíquica. Stanislávski dizia que entre a ação cênica e a causa que a engendra existe uma ligação inseparável; entre “a vida do corpo humano” e a “vida do espírito humano” existe a união completa. Para ele, isso é fundamental no trabalho com a psicotécnica (KNEBEL, 2016, p. 24).

A partir desse entendimento, Stanislávski atribuía cada vez mais importância à criação da vida do **corpo humano do papel**, que deveria se desenvolver simultaneamente à criação da **vida do espírito humano do papel**, proporcionando um integral sentir-a-si-mesmo psíquico e

físico do ator-papel nas circunstâncias propostas da peça, resultando na experiência do vivo. Por esse motivo, o mestre russo compreendeu a incoerência de uma análise predominantemente racional da peça à mesa, em que os atores construíam somente a vida psicológica de seus papéis, dissociando-a do estudo de seu comportamento físico, exterior, sensorial e relacional – infringindo, assim, as leis orgânicas da vida. A análise ativa propõe, então, que os atores estudem a peça e sequencialmente subam ao palco para investigá-la também por meio da ação, no intuito de promover maior equilíbrio entre a análise comportamental e intelectual sobre a peça e o papel, além do desenvolvimento integral do aparelho psicofísico do ator em cena.

Além disso, Stanislávski identificou problemas consequentes de uma abordagem excessivamente direta do texto do autor e destaca a dificuldade que o ator apresenta em agir de maneira orgânica quando este decide memorizar as palavras do texto antes de realizar qualquer estudo prático sobre o papel. O mestre russo orienta os atores a não decorarem as palavras do texto sem que antes elas sejam aquecidas pelo processo da vivência, pois a memorização mecânica se revela como via direta para a reprodução de clichês. Para Stanislávski, “no início do trabalho o ator precisa das palavras do autor não a fim de decorá-las, mas para conhecer os pensamentos colocados no texto pelo autor” (STANISLÁVSKI citado por KNEBEL, 2016, p. 29). Sendo assim, é importante que os atores estudem a peça no propósito de identificarem a lógica dos pensamentos, das ideias e dos comportamentos da personagem – a ponto de conseguirem expressá-los por meio das próprias palavras e ações improvisadas durante os *études*.

Foram esses os principais motivos que levaram Stanislávski a modificar o método de ensaios, em que o trabalho de mesa cede significativo espaço para uma análise da peça e do papel por vias físicas e sensoriais. Assim, podemos notar que o objetivo de Stanislávski, no desenvolvimento da nova metodologia, é afastar o ator da abordagem fria, distante e excessivamente racional do papel, processo que dificultava a criação de um ser humano vivo na cena. Para isso, foi necessário encontrar um caminho que envolvesse e ativasse a totalidade do aparelho psicofísico do ator durante o estudo da obra, colocando-o no centro do processo criativo. Nesse sentido, o ator, ainda que amparado pelo trabalho coletivo tão caro e necessário à prática da análise ativa, torna-se autor de sua própria criação,



preservando sua autonomia e individualidade artística, desfrutando da liberdade de vivenciar o papel a partir de si mesmo, de suas próprias experiências de vida e proposições cênicas – condições essenciais para a formação do ator criador tão almejado por Stanislávski.

Em carta enviada à Elizabeth Hapgood<sup>14</sup>, no dia 20 de dezembro de 1936, Stanislávski lhe apresenta o que ele chama de “novo método de ensaios”:

Agora nós fazemos assim: hoje lemos a nova peça e no dia seguinte já a atuamos. O que pode ser atuado dessa peça? No texto está escrito que o senhor X entra na sala do senhor Y. Você sabe entrar na sala? Então entre. Digamos que no texto da peça esteja escrito que na sala acontece o encontro de dois velhos amigos. Você sabe como dois velhos amigos se encontram? Então se encontrem. Eles trocam suas ideias. Você se lembra do sentido delas? Então diga. Como? Não se lembra das palavras? Não faz mal, use as suas próprias. Não se lembra da sequência da conversa? Não faz mal, eu lhe dou dicas de como se desenrolam os assuntos. E assim percorrem a peça inteira, de acordo com as ações físicas. É mais fácil manejar e dirigir o corpo do que o inconstante sentimento. Por isso, é mais fácil criar essa linha física do papel do que uma linha psicológica. Mas será que a linha física pode existir sem a linha psicológica, se a alma é inseparável do corpo? É claro que não. Por isso, junto com a linha física, a linha interna do papel surge por si mesma. Essa técnica distrai a atenção da criação do sentimento, deixando-a para o subconsciente, o único que o tem e que sabe dirigi-lo corretamente. Graças a isso, evita-se a violência contra a emoção, obrigando a própria natureza a trabalhar. Quando, ao criar a linha física, o ator começa de repente a sentir a linha interna, psicológica do papel, sua surpresa e alegria são imensas” (STANISLÁVSKI, citado por VÁSSINA, 2015, p. 126-127).

Distrair a atenção do ator da busca pelo sentimento e direcioná-la à execução das ações físicas do papel: eis o ponto-chave da análise ativa. Ao longo de seus experimentos, o mestre russo foi percebendo a centralidade da ação física dentro do sistema, revelada como elemento primordial capaz de desencadear os processos psicofísicos dos atores em cena, alcançando o propósito de acessar o subconsciente do artista por meio de procedimentos conscientes. Por esse motivo, ela se tornou também o elemento basilar para a prática da análise ativa, como forma de chegar às emoções do ator por vias indiretas, sem jamais violentar sua natureza criativa.

Para que esse processo de análise pela ação aconteça, o mestre russo estruturou o método em três etapas constituintes: *exploração mental*, *études* e *ensaios*.

---

<sup>14</sup> Tradutora e editora da primeira versão das obras de Stanislávski em inglês.

### 1.3.1 – As etapas do método: exploração mental, *études* e ensaios

Como já explanado em nossas reflexões sobre o sistema, reconhecemos o importante papel exercido pela consciência durante a criação. Sabemos que o trabalho consciente deve existir para ajudar o ator a acessar o subconsciente, lugar em que reside a sua natureza criativa. Desse modo, para que os atores saibam *o que* fazer em cena, na etapa das improvisações nos *études*, é preciso antes que eles executem o que Stanislávski nomeou como “Exploração mental” da peça.

A exploração mental tem como objetivo elucidar o ator sobre a estrutura da ação da peça e prepará-lo para a investigação via *études*. Nessa etapa, o ator entra em contato com o material dramático e realiza um cuidadoso estudo de suas circunstâncias propostas, retirando delas, dentre outros aspectos, os acontecimentos e tarefas ativas de sua personagem, isto é, aquilo que elas fazem na peça. Maria Knebel (2016) e Nair D’Agostini (2018) apontam que o caminho encontrado por Stanislávski para dar início à análise sistemática da peça consiste na delimitação e no estudo dos seus acontecimentos:

Stanislávski indica o caminho para penetrar de forma autêntica na essência da obra. Acredita, ainda, que a forma mais acessível de fazê-lo era por meio da análise dos fatos, ou dos acontecimentos, quer dizer, da fábula da peça. Por isso, propunha começar a análise sistemática da obra dramática pela definição dos acontecimentos, ou, em suas palavras, dos fatos ativos [*diéistvennii*], de suas consequências e interações. [...] Stanislávski insistia em que os atores aprendessem a decompor a peça a partir de acontecimentos maiores. [...] Assim, na primeira análise da peça, Stanislávski aconselhava o ator a não parar nas minúcias, a não emperrar nos pequenos fragmentos, mas a encontrar o geral e, a partir dele, entender o particular (KNEBEL, 2016, p. 37).

A análise da obra por meio dos fatos e acontecimentos atinge a essência do método, pois possibilita a concretização da ação, que se dá mediante a determinação dos acontecimentos sequenciais. Os acontecimentos são o sustentáculo da ação e através deles, de forma sucessiva, vivenciamos tudo o que acontece na obra (D’AGOSTINI, 2018, p. 45).

Decompor a peça em acontecimentos é um procedimento basilar da análise ativa. Analisando os acontecimentos que compõem a estrutura da obra, o ator começa a ganhar consciência dos conflitos que sustentam a peça e, conseqüentemente, da seqüência lógica das ações e as motivações da sua personagem. Conforme destacado por Knebel na citação acima, é importante que, inicialmente, o ator não se ocupe com os pequenos fragmentos da peça para não entulhar a cabeça com informações que a princípio podem ser excessivas e diminuir a sua

liberdade de criação na cena. O conhecimento da peça pela delimitação de seus acontecimentos mais importantes visa elucidar o ator sobre as tarefas da personagem, seus objetivos, obstáculos e relações, de modo que esse conhecimento possa fundamentar suas improvisações nos *études*, numa gradativa aproximação entre ação do texto e ação cênica.

Outro aspecto fundamental no processo da exploração mental é que “O ator precisa ser capaz de se colocar no lugar da personagem e olhar para os fatos e acontecimentos a partir de seu próprio ponto de vista” (KNEBEL, 2016, p. 42). Isso exige do ator a habilidade de envolver sua experiência pessoal, sua compreensão de vida e de mundo durante o estudo das circunstâncias propostas pelo autor da peça. Na análise ativa, o ator não deve olhar para a personagem como se estivesse “de fora”, alheio a tudo ou tecendo comentários “literários” sobre ela, mas buscar em si traços, vivências ou percepções que o aproximem da personagem e dos acontecimentos da peça, estabelecendo uma relação pessoal e viva com a obra em todo o processo de criação do papel. Para que isso seja possível, Maria Knebel sugere que o ator faça as seguintes questões e busque respondê-las:

Quais pensamentos, desejos, aspirações, características, qualidades e defeitos inatos meus, pessoais, vivos e humanos, poderiam fazer com que eu, enquanto ser humano-ator, me relacione com as pessoas e os acontecimentos da peça da mesma forma como o faz [a] personagem representada por mim? (KNEBEL, 2016, p. 42).

Assim, embora a etapa da exploração mental seja, de fato, um procedimento racional, podemos notar que já nesse momento da análise o ator deve ser capaz de envolver suas próprias qualidades humanas, experiências e sensações vivas frente ao estudo das circunstâncias da peça, colocando-se de modo muito pessoal na abordagem do papel, evitando uma compreensão “distante” e “fria” que, talvez, sequer estimule sua vontade criadora no momento das improvisações nos *études*. Além disso, assegurar a subjetividade do artista cênico durante o estudo da peça é o que possibilita que a personagem dramática seja atuada de maneiras completamente diferentes por atores diferentes, pois cada ator é capaz de revelar a “vida do espírito humano” do papel conforme o próprio ponto de vista, a própria ética e compreensão dos problemas do ser humano e do mundo.

A exploração mental é importante na medida em que ajuda o ator a perceber “o que seu herói faz durante a peça, a que aspira, contra quem luta, com quem se une e como se relaciona com

os outros personagens” (KNEBEL, 2016, p. 50), na compreensão daquilo que irá despertar e fundamentar o seu dinamismo na cena. Após a análise da estrutura da peça pela identificação dos seus principais acontecimentos e circunstâncias, os atores passam ao processo de investigação do texto por meio da ação no espaço da cena. O que difere a exploração mental do trabalho de mesa é que agora o ator não estuda a peça para identificar a linha psicológica de seu papel, mas sim as circunstâncias, os acontecimentos e as tarefas ativas da personagem, que irão engendrar o comportamento dos atores na cena, por meio da execução de ações físicas. Além disso, não se trata de uma exploração demasiadamente prolongada, realizada durante meses, como recorrentemente acontecia com o trabalho de mesa. Apesar de detalhada, a exploração mental inicial deve ocorrer em um curto espaço de tempo para dar lugar à etapa fundamental da análise ativa: os *études*. Nesse sentido, podemos compreender a exploração mental como uma reformulação do trabalho de mesa – que agora deve ocorrer sob um novo viés metodológico e conjuntamente à análise pela ação.

A próxima etapa do método é de fundamental importância, uma vez que compreender *o que* acontece durante a peça ainda não é suficiente, pois trata-se de um entendimento racional. É preciso então que o ator se coloque imediatamente no lugar da personagem para agir, a partir de si mesmo, dentro das circunstâncias propostas e dos acontecimentos da peça. Se no momento da exploração mental os atores identificam tarefas de suas personagens, aquilo que elas fazem na peça, será nos *études* que tudo poderá ser experimentado e investigado na prática. Tratando-se do coração da análise ativa, é durante os *études* que se pode descobrir o material mais precioso para a criação.

Como alavanca capaz de transportar o ator da realidade para a vida ficcional do papel, Stanislávski sugere a utilização da seguinte questão: “*o que eu faria, como um ser humano, se me encontrasse nas mesmas circunstâncias da personagem que estou interpretando?*” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 540, itálico do autor). O ator deve buscar responder a essa pergunta não apenas intelectualmente, mas por meio de ações psicofísicas no espaço da cena, durante a prática dos *études*. Nesse momento, inicia-se a análise através da ação do ator.

Os *études* são estudos práticos sobre a peça e o papel realizados por meio de improvisações dos atores no espaço da cena. É um momento de experimentação e investigação. Na prática dos *études* não há texto decorado e nem marcações de cena: o ator se coloca em situação

dramática para agir como se fosse a personagem, improvisando o texto com suas próprias palavras, mas mantendo, necessariamente, porém, os pensamentos estabelecidos pelo autor. Daí a necessidade de se realizar anteriormente uma cuidadosa exploração mental, para que o ator não se perca nas improvisações e não se distancie dos temas e do conteúdo da peça durante o *étude*.

Nair D'Agostini diz que o *étude* “além de investigar a ação, a relação entre os *partners*; trabalha a imaginação do ator, familiariza-o e aproxima-o do acontecimento e do papel, o que o leva a encontrar o caminho para a lógica e a coerência de sua existência cênica” (D'AGOSTINI, 2018, p. 67). É fazendo *études*, portanto, que o ator se coloca em relação com seus parceiros de cena, com o tempo e espaço ficcionais, descobrindo, gradativamente, as ações necessárias para a concretização das tarefas da personagem, no desenvolvimento dos conflitos da peça. Deve-se fazer *études* sobre cada trecho que compõe a obra, de modo que o ator se aproprie mais profundamente do universo ficcional do papel por meio da experiência psicofísica na cena.

Como já mencionado, nessa etapa da análise ativa não se deve memorizar de antemão o texto do autor, pois o texto decorado previamente, na maioria das vezes, se torna peso morto na boca do ator. É preciso então que, na exploração mental, o ator compreenda com clareza a linha de pensamentos e comportamentos do papel, de forma a conseguir improvisar, com as próprias palavras, as ideias sugeridas pelo autor. Sobre a prática do texto improvisado nos *études*, Knebel afirma que “as palavras com que o intérprete operará não têm a menor relevância. O importante é que essas palavras lhes sejam sugeridas pelas ideias do autor, localizadas no fragmento concreto sobre o qual se realiza o *étude*.” (KNEBEL, 2016, p. 52, grifo da autora). Esse procedimento aproxima o ator da ação verbal contida no texto de maneira orgânica, sem que haja qualquer tipo de violência sobre seu ato criativo, pois o ator não se vê na obrigatoriedade de pronunciar palavras mecanicamente memorizadas, tampouco de reproduzir entonações alheias, sugeridas ou impostas pelo diretor.

Ao final da execução de cada *étude*, os atores, juntamente com o diretor, devem retornar à mesa para realizarem o que Maria Knebel denominou como “controle”. É o momento em que os atores devem reler o trecho sobre o qual foi feito o *étude* para verificarem se suas improvisações corporais e faladas foram coerentes com as ideias centrais do texto do autor,

identificando “o que foi feito certo e o que foi feito errado, quais novidades pôde descobrir e onde foi superficial” (KNEBEL, 2016, p. 53). Fica evidente que, para Maria Knebel, o objetivo do *étude* é fazer o ator se apropriar do texto do autor, porém, é bastante rigorosa no que diz respeito à utilização das palavras exatas do texto, após os atores alcançarem a organicidade do comportamento psicofísico de seus papéis nas improvisações:

Para Stanislávski e seus discípulos, defensores fiéis do método da análise ativa, a necessidade de os atores conhecerem integralmente o texto do autor não está em questão. Trata-se de uma verdade irrefutável, algo fundamental a todos os atores. A questão é como chegar ao texto do autor: não através da memorização mecânica, mas organicamente, para que ele se torne a única expressão possível do conteúdo interior [da] personagem criada pelo autor (KNEBEL, 2016, p. 55).

Vale destacar que, nesse processo, a memorização do texto do autor pode acontecer de maneira espontânea, pois a cada realização do *étude* e retorno à leitura de mesa, ou ao “controle”, o ator vai se apropriando naturalmente do léxico do autor, e as palavras que outrora lhes eram alheias, começam a se tornarem “suas”, devido ao processo de encontro vivo do ator com o papel.

É importante ressaltarmos: os *études* não são fixáveis, pois não se tratam de ensaios propriamente ditos – aqueles destinados à orquestração de todos os elementos da cena, visando a apresentação pública do espetáculo. Os *études* são experimentos atorais. Eles devem ocorrer sempre que houver a necessidade de uma investigação mais aprofundada sobre o papel e o trecho da peça selecionado para o estudo prático. Maria Knebel (2016) esclarece que quando um *étude* se torna uma repetição, ele deve ser interrompido imediatamente, para que novas investigações sejam feitas sobre outros trechos da peça e do papel, até que toda a obra seja estudada. Segundo essa autora, “O *étude* é necessário como uma etapa do processo de conhecimento e análise do papel e da peça. Se o ator se orienta pelo que aconteceu antes, não é preciso mantê-lo artificialmente numa etapa já percorrida” (KNEBEL, 2016, p. 58).

Outra especificidade do *étude* é que ele possibilita o estudo não somente dos acontecimentos explícitos na dramaturgia, como também daqueles que estão implícitos mas que, de certa forma, compõem o universo ficcional em que os atores estão inseridos. Sobre esse aspecto, vejamos o que nos diz Vinícius Albricker:

Os *études* podem envolver tanto os acontecimentos explicitamente presentes no texto como aqueles neste apenas mencionados e sugeridos, ou ainda aqueles ausentes no texto, porém imagináveis. Por exemplo: em *Medeia*, de Eurípides, não há a cena da missão impossível do roubo do velo de ouro, mas esse fato é mencionado pelo texto; então, os atores podem fazer um *étude* desse acontecimento, pois pode ser proveitoso descobrir, intuitiva e sensorialmente, que Jasão jamais teria conseguido roubá-lo sem a participação de Medeia (ALBRICKER, 2019, p. 286).

A análise da peça através de *études* visa proporcionar um encontro pessoal, humano e vivo do ator com o papel, por meio de estudos aprofundados capazes de envolver e ativar as forças motrizes da criação artística e os elementos da atuação orgânica. Além disso, fica evidente que a análise ativa propõe uma dinâmica de cocriação do texto do autor – não no sentido de sua transposição para a cena, em que os atores representam o texto literário pela reprodução de diálogos e rubricas elaboradas pelo dramaturgo – mas sim de sua reescritura na cena, por meio de uma abordagem subjetiva, criativa e imaginativa dos artistas cênicos diante do material textual. Nesse sentido, sugere Stanislávski:

Que tudo que não foi escrito pelo autor se crie em sua imaginação, a partir das memórias de sua vida. Não se esqueça de que o autor não escreve toda a vida da peça, mas somente aquela parte dela que é trazida ao palco. O resto, aquilo que acontece nos bastidores, exige o trabalho criativo de sua imaginação (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 250).

Justamente por depender de um intenso trabalho criativo e imaginativo, os *études* precisam ser realizados em uma atmosfera de plena confiança entre todos os envolvidos no processo, para que os atores não se sintam bloqueados pelo medo de improvisar, investigar e descobrir diferentes possibilidades expressivas na construção de seus papéis. A aceitação do erro como parte inerente do processo de criação se tornou um princípio fundamental da pedagogia de Stanislávski, de forma a remover toda a violência sobre a natureza criativa do ator – que pode se paralisar ao menor sinal de julgamento, reprovação e cobrança excessiva pelo acerto imediato.

Por fim, ressaltamos que os *études*, inseridos **no espaço entre** a exploração mental e os ensaios caracterizam a grande reformulação metodológica do trabalho de Stanislávski. Essa importante etapa da análise ativa surge como uma nova maneira de estudar o texto do autor e de impulsionar a atividade criativa do ator, em que se atribui importância primeira à experiência sensorial, reforçando o trabalho do subconsciente criativo. E aí reside a grande contribuição do método para a prática cênica: ao percorrer as etapas da “exploração mental” e

da “exploração por meio da ação”, *o ator começa a encontrar a si mesmo no papel e o papel em si mesmo*, objetivo máximo da análise ativa. Com o Estado Criador<sup>15</sup> do ator adequadamente estabelecido durante os *études*, inicia-se o processo de ensaios da peça.

A etapa dos ensaios é o momento de organização e afinação do material cênico visando a apresentação pública do espetáculo. Knebel (2016) afirma que a transição dos *études* para o ensaios deve ocorrer organicamente e até mesmo de maneira imperceptível para os atores. Dependendo dos avanços nos estudos, pode acontecer de algumas cenas já começarem a ser ensaiadas com o texto do autor e outras ainda permanecerem em fase de *études*. Cabe ao diretor perceber o momento em que o ator compreende com clareza a linha psicofísica do papel em cada cena para, então, avançar para a próxima etapa e passar a utilizar o texto exato do autor. No momento dos ensaios, Knebel adverte que “O diretor deve acompanhar com todo o rigor e exigência se há precisão no que é dito. Deve-se lutar aferradamente contra o texto “aproximado”, contra o “falei do meu jeito”. Deve-se exigir do intérprete que não reproduza o texto de forma mecânica, mas que o conheça profundamente” (KNEBEL, 2016, p. 79). Assim, a análise ativa funciona como uma ponte criativa que possibilita o encontro orgânico entre ator e autor na construção da peça e do papel.

É durante os ensaios que o ator deve fortalecer as linhas de comportamentos e pensamentos do papel adquiridas durante a prática dos *études*, unindo-as, cada vez mais, junto à linha transversal de ação direcionada à concretização da supertarefa da peça. Stanislávski adverte que, em hipótese alguma, os atores devem fixar a linha dos sentimentos, aquela que pertence exclusivamente ao trabalho do subconsciente. Somente as ações e os pensamentos são fixáveis, e os atores devem orientar o seu trabalho por elas. Que os sentimentos se manifestem por conta própria, seja nos ensaios ou nas apresentações, pelo trabalho do ator sobre as ações físicas do papel. Assim, o mestre russo sugere que “a cada repetição do papel nos ensaios ou no centésimo espetáculo, a sua abordagem deve ser a mesma: do exterior ao interior, da linha física à psicológica” (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 253).

---

<sup>15</sup> Stanislávski nomeou como “estado criador denso” ou “Estado Criador”, com iniciais maiúsculas, o momento em que todos os elementos orgânicos da atuação e todas as qualidades psicofísicas dos atores são potencializados pelos acréscimos dos elementos da peça e do papel. É o momento em que as linhas de aspirações advindas do ator e do papel são finalmente fundidas na criação, resultando no processo representado pelo componente 12 do sistema, localizado na página 39 desta dissertação.



No momento dos ensaios, bem como nas outras etapas do método, a participação ativa e provocativa do diretor é de suma importância, pois cabe a ele a função de estimular e orientar o trabalho criativo dos atores durante todo o processo. Sempre que houver a necessidade de melhor compreender uma cena, um acontecimento ou um trecho do papel, pode-se voltar aos *études* e/ou à exploração mental, para que novas soluções cênicas sejam descobertas e aprofundadas pelos atores. Essa flexibilidade entre suas etapas caracteriza o método como um processo dinâmico e vivo, capaz de despertar e envolver a atividade criativa de atores e diretores no trabalho de criação coletiva do espetáculo.

Para darmos sequência ao nosso estudo sobre a análise ativa<sup>16</sup>, iremos nos deter, a seguir, numa série de elementos do sistema que consideramos basilares para a criação atoral por meio desse método: ação física, circunstâncias propostas, se, imaginação, concentração da atenção, comunicação e adaptação. Embora o recorte de nossa análise abarque apenas alguns dos elementos do sistema de Stanislávski, ressaltamos que, na prática, todos os demais são de mesma importância e eficácia para o trabalho do ator e devem funcionar conjuntamente. A análise ativa envolve automaticamente todos os elementos da atuação orgânica.

#### **1.4 Elementos basilares para a prática da análise ativa**

##### **Ação Física**

Para Stanislávski, o trabalho do ator deve se caracterizar essencialmente pela ação, pelo comportamento, por aquilo que ele faz corporalmente em cena (com ou sem o uso da voz). Não se trata, contudo, de uma ação executada “em geral”, de um fazer por fazer. Ao contrário,

---

<sup>16</sup> Reforçamos que os princípios gerais da análise ativa aqui apresentados, bem como sua prática pedagógica dividida em exploração mental, *études* e ensaios, foram norteados, principalmente, pelos escritos de Maria Knebel – discípula direta de Stanislávski, de quem ela recebeu os ensinamentos diretos sobre o método, já nos anos finais da vida de seu mestre. Porém, em texto inédito, publicado pela primeira vez em 1994 na nova edição das obras completas de Stanislávski, em russo, e traduzido para o nosso idioma pela pesquisadora Elena Vássina (2015), Stanislávski apresenta ainda uma outra possibilidade de trabalho sobre a peça e o papel, como consequência de sua constante inquietação e experimentação. Nesse texto, Stanislávski condensa toda a análise da peça na prática dos *études*, em que os atores fazem improvisações livres, construindo suas ações físicas sem o conhecimento prévio do texto do autor. Talvez, se Stanislávski tivesse vivido por mais tempo, essa ideia de não começar o trabalho pela leitura e conhecimento do texto seria mais amadurecida, delinendo novas possibilidades para a prática da análise ativa. Para mais detalhes, conferir: VÁSSINA, 2015.

essa ação, por mais simples que seja, como “caminhar” ou “sentar”, por exemplo, precisa possuir um propósito e ser justificada pelas circunstâncias propostas da peça:

Tudo o que acontece no palco deve ser por *alguma razão*. Quando vocês se sentarem lá, vocês precisam estar sentados por alguma razão e não apenas para se exibirem para o público. Mas não é fácil; vocês precisam aprender a fazer isso [...] Não precisamos de correria sem sentido no palco [...] Não deve haver nem correria por correria, nem sofrimento por sofrimento. No palco, você não deve executar uma ação pela ação, uma ação “em geral”. Você deve executá-la de uma forma *bem fundamentada, adequada e produtiva* (STANISLÁVSKI, 2017, p. 41-44, grifo do autor).

Existem algumas propriedades essenciais que caracterizam uma ação física: ela deve ser justificada pelas circunstâncias propostas da peça, matizada por propósitos específicos e capaz de promover transformações na realidade cênica. A fim de melhor compreendermos esse raciocínio, tomemos como exemplo a situação descrita por Tortsov/Staniislávski<sup>17</sup>:

- Vamos encenar outra peça – disse Tortsov, virando-se para Mária. –

O enredo é o seguinte: Sua mãe perdeu o emprego. Ela não tem mais nada que possa vender para pagar a mensalidade da escola de teatro. Amanhã, portanto, você será expulsa por inadimplência. Porém, apareceu uma amiga para salvá-la. Como ela não tem dinheiro, trouxe um broche com uma pedra preciosa incrustada, a única coisa de valor que conseguiu encontrar. Você ficou muito surpresa e comovida com esse gesto generoso da parte da sua amiga. Como aceitar tamanho sacrifício? Você não pode se convencer a aceitá-lo e, então, recusa. Mas sua amiga espeta o broche na cortina e vai para o corredor. Você a segue. Aí vem uma longa cena em que ela tenta lhe persuadir. Você diz de novo que não, chora e expressa sua gratidão. Finalmente, você acaba aceitando o sacrifício; sua amiga vai embora e você volta para pegar o broche. Porém... Onde ele está? Será que alguém entrou e pegou? Como há muitos inquilinos no apartamento, seria possível. Inicia-se então uma busca tensa e minuciosa. Suba ao palco. Vou prender o broche e você volta para procurá-lo em uma das pregas da cortina (STANISLÁVSKI, 2017, p. 43).

As circunstâncias propostas para a cena foram estabelecidas: Sem dinheiro suficiente para se manter na escola de teatro, Mária dependia de um broche doado por sua amiga para vendê-lo e continuar pagando as mensalidades do curso, assegurando sua permanência nos estudos. Mas esse broche estava perdido em seu apartamento. Era preciso encontrá-lo. Mária, então, se vê diante de uma tarefa a ser executada: encontrar o broche. A atriz foi colocada imediatamente dentro da situação proposta para começar a agir.

---

<sup>17</sup> Por meio da ficção que propõe na escrita de seu livro *O trabalho do ator: diário de um aluno* (2017), Stanislávski usa de suas experiências pessoais no ofício para transmitir seu sistema de uma forma mais próxima da prática. Nessa ficção, o personagem Tortsov, enquanto professor, vocaliza o discurso de Stanislávski sobre o sistema. Mas também os outros personagens, como o assistente Ivan Rakhmánov e, principalmente, o estudante-narrador, Kóstia, podem ser entendidos como uma espécie de alter-ego do autor do livro. Não é à toa que “Kóstia”, é o diminutivo de Konstantin.

Descrevendo a cena executada por Mária, Tortsov/Staniślávski relata que a atriz correu de um lado para o outro do palco executando gestos clichês, como colocar as duas mãos sobre a cabeça em um espasmo de horror. Além disso, a atriz rasgou a cortina do teatro e enfiou a cabeça por entre suas pregas, como ato de desespero. Por não ter encontrado o broche, Mária finalizou a cena cerrando os punhos, na tentativa de representar a tragicidade da situação. Ao ser interrogada por Tortsov/Staniślávski sobre onde estava o broche, ela respondeu “Ah, é mesmo! Eu me esqueci dele...” (STANISLÁVSKI, 2017, p.43). Este fato evidencia que a atriz apenas representava sua procura pelo broche, mas não o procurava verdadeiramente.

Na tentativa de provocar a atriz a agir adequadamente na cena, Tortsov/Staniślávski enfatizou a seguinte questão: “Lembre-se de que [...] se você encontrar o broche, está salva e pode continuar frequentando a escola. Caso contrário, está tudo acabado. Você será expulsa” (STANISLÁVSKI, 2017. P. 43). Nesse momento, especificadas as circunstâncias em que ela deveria atuar, podemos inferir que a atriz, na perspectiva do papel, tenha finalmente compreendido que ela precisava procurar e encontrar o broche, a fim de garantir a sua vaga na escola de teatro, pois, se assim não fosse, tudo estaria perdido. Vejamos, segundo os relatos de Kóstia, como Mária executou sua tarefa e suas ações a partir dessa nova provocação:

[...] O semblante de Mária ficou sério. *Ela fixou seus olhos na cortina* e começou a examinar cada dobra do material *atenta e sistematicamente*. Dessa vez, a busca transcorreu em *um ritmo diferente e incomparavelmente mais lento*. Era possível acreditar que Mária não estava desperdiçando um instante que fosse [...] Seu rosto expressava preocupação. Ela ficou ali *parada, estupefata, com o olhar fixo*. Nós a observávamos com a respiração suspensa (STANISLÁVSKI, 2017, p. 43-44, grifos nossos).

Destacamos alguns trechos em itálico na citação acima para enfatizar que a partir da compreensão das especificidades das circunstâncias propostas e do propósito de suas ações, a atriz modificou o “como” fazer. Notemos que Mária adquiriu qualidades expressivas bastante específicas na execução da cena: o “olhar fixo sobre a cortina” e a procura em “um ritmo incomparavelmente mais lento”, por exemplo, indicam uma direcionalidade e tempo-ritmo em suas ações que antes não haviam se manifestado. Fundamentar e justificar as ações pelas especificidades das circunstâncias propostas é um procedimento basilar no trabalho com as ações físicas, pois será essa fundamentação que ajudará o ator a encontrar qualidades expressivas adequadas ao contexto da cena em que ele irá atuar, visando a concretização das

tarefas do papel. A essas ações justificadas pelas circunstâncias da peça e fundamentadas por propósitos específicos, Stanislávski nomeou como ações físicas.

O ator, diretor e pesquisador de teatro Luiz Otávio Burnier (2001), em seus estudos sobre a ação física, identifica e propõe uma terceira característica fundamental pertencente a esse elemento: de acordo com esse autor, em consonância com o pensamento de Stanislávski, a ação física possui a função de modificar a realidade cênica, ou seja, de promover transformações:

Será ação para o sujeito-ator tudo o que o modifica de alguma maneira, que tem relação com seu ser, sua vontade, seus desejos, anseios, determinações, com sua pessoa; já do ponto de vista do observador-espectador, será ação tudo o que igualmente transformar a sua pessoa, a sua percepção ou a sua interpretação daquilo que presencia, testemunha (BURNIER, 2001, p. 34).

Para refletirmos sobre a citação de Burnier, voltemos ao exemplo do broche. Tortsov/ Stanislávski relata que Mária, ao executar novamente a cena, além de ter se transformado externamente (adquirindo nuances e qualidades físicas específicas na atuação), foi também transformada internamente (se ocupando verdadeiramente na tarefa de procurar, e não mais de fingir emoções e se exhibir diante do público). Como consequência dessa transformação provocada na atriz, o espectador também foi modificado. Enquanto na primeira execução da cena, seus colegas “mal podiam conter o riso”, na execução seguinte eles a observavam “com a respiração suspensa” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 43-44). Assim, efetivou-se a transformação a que se refere Burnier, tanto no “sujeito-ator” quanto no “observador-espectador”. Do nosso ponto de vista, acrescentamos que além de modificar aquele que executa a ação (o ator) e aquele que a observa (o espectador), a ação física também promove transformações contínuas no parceiro de cena e na própria situação dramática, desencadeando um jogo de ações e reações transformadoras da realidade cênica.

Buscando ainda mais nuances para a compreensão do conceito de ação física, recorreremos aos estudos de Grotowski, a partir do tema de sua conferência realizada em Santarcangelo, em 1988<sup>18</sup>. Nessa conferência, Grotowski, segundo Richards (2012), apresenta uma definição de ação física, diferenciando-a de atividades, movimentos, gestos e sintomas. Para o encenador

---

<sup>18</sup> Jerzy Grotowski, conferência em Santarcangelo, Itália, 18 de julho de 1988, não publicada. In: RICHARDS, 2012, p. 85.

polonês, os aspectos caracterizadores, que verdadeiramente configuram a ação física, são que ela nasce de uma necessidade e sempre está a serviço de um propósito de acordo com o contexto em que estiver sendo realizada.

Por esse motivo, segundo Grotowski, atividades (como varrer o chão, lavar a louça, fumar o cachimbo), gestos (como gestos de um padre, de um soldado), movimentos (como caminhar, saltar, correr) e sintomas (como ficar com as maçãs do rosto avermelhadas) não são ações físicas. Mas, se atribuirmos um propósito à atividade, gesto ou movimento, fundamentando-o em circunstâncias específicas, eles podem se transformar em ações físicas. Vejamos o exemplo de Grotowski:

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

Assim, uma atividade, um gesto, ou um movimento não constitui, por si só, uma ação física; pode, entretanto, se tornar uma ação física. Isso significa, em resumo, que a ação física é executada por causa de uma motivação para cumprir uma tarefa, motivação esta originada em circunstâncias propostas, isto é, em um contexto específico: disse Grotowski que lhe fizeram uma pergunta desconcertante (circunstâncias propostas) e que, por isso, precisava preparar o seu cachimbo firmemente (ação) para ganhar tempo e tranquilidade para responder.

Vinícius Albricker (2014) discorre sobre o objetivo da ação física, alegando que esse não deve se limitar à 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). Assim, no exemplo de Grotowski, não se prepara o cachimbo somente para *fumá-lo*, que é a finalidade direta dessa ação, mas para *ganhar tempo de responder à pergunta*. Essa particularidade do objetivo é responsável por fazer emergir no trabalho do ator qualidades perceptíveis aos sentidos do espectador. Lembramos que o propósito da ação deve existir para especificar,

justificar e detalhar o trabalho do ator em cena. Não há necessidade de que o espectador identifique quais são os objetivos das ações dos atores. O importante é que esses objetivos estimulem qualidades e nuances expressivas perceptíveis, apreciáveis e comunicativas aos sentidos do espectador.

A compreensão dos propósitos das ações auxiliam os atores a encontrarem o “como” executar essas ações nas circunstâncias propostas da peça. Todavia, um objetivo não deve ser capaz de cristalizar o modo como o ator irá atuar, pois, segundo Stanislávski: “Esse *como* cada vez mudará, ele assumirá forma nova, a forma de hoje. E é bom, se ele puder mudar” (STANISLÁVSKI, citado por D’AGOSTINI, 2018, p. 135, grifo do autor). Cabe ao ator conhecer as circunstâncias e os propósitos de suas ações em cena, a fim de não executá-las de modo geral, mas é importante que ele saiba que – peguemos o exemplo de Grotowski – em uma apresentação ele poderá segurar *firmente* seu cachimbo e prepará-lo *tranquilamente* para alcançar seu objetivo de ganhar tempo. No dia seguinte, ele poderá pegar *desastrosamente* o seu cachimbo e deixá-lo cair no chão, para que ocupado em juntar *vagarosamente* o fumo espalhado, ele adquira o tempo necessário para pensar na resposta à pergunta que lhe fizeram, e assim, cumprir o objetivo da ação. Voltaremos a essa discussão quando abordarmos, mais adiante, o elemento *adaptação*.

Thomas Richards, a partir de suas experiências como assistente do encenador polonês no Workcenter of Jerzy Grotowski, resalta outro aspecto importante pertencente à ação física: ao ser executada, uma ação deve sempre colocar o ator *em relação*. Richards (2012) enfatiza que além de um por quê e de um para quê, as ações carecem de um “para quem” e/ou de um “contra quem” para serem realizadas. Nessa perspectiva, compreendemos que ações físicas devem sempre ser direcionadas a algo ou alguém. Richards relata que durante a seleção para o curso de 1986, foi solicitado aos atores que preparassem “*Acting propositions*”, em que cada um deveria estruturar uma cena solo em torno de uma canção que ouvira quando criança. Um dos atores escolheu caminhar sobre uma corda bamba enquanto cantava uma canção, ao passo que Richards constatou: “Essas eram atividades, e não ações: ele não tinha um *por quê*, um *para quem*, ou um *contra quem*” (RICHARDS, 2012, p. 85, grifos do autor).

Essa característica da ação física também foi enfatizada por Grotowski em outra conferência<sup>19</sup>, ao diferenciar ações físicas de movimentos:

Se estou caminhando em direção à porta, não é uma ação, é um movimento. Mas se estou caminhando em direção à porta para *contestar* “suas perguntas estúpidas”, para *ameaçá-lo de interromper a conferência*, então haverá um ciclo de pequenas ações, e não apenas um movimento. *Esse ciclo de pequenas ações está relacionado ao contato que tenho com você, ao meu modo de perceber suas reações*; quando caminhar em direção à porta, vou manter uma espécie de “olhar controlador” sobre você (ou uma escuta) para saber se minha ameaça está funcionando (GROTOWSKI citado por RICHARDS, 2012, p. 86-87, grifos nossos).

É interessante notar ainda que, durante suas experiências no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, a exigência maior de Stanislávski recai sobre a atenção e a precisão com que os atores executavam as ações físicas. Diego Moschkovich (2019) afirma que a prática central do treinamento do ator no Estúdio consistia em “exercícios sem objetos” ou “exercícios com objetos imaginários” sobre ações físicas simples e cotidianas<sup>20</sup>, em que se buscava desenvolver a precisão, a atenção e a lógica na execução das ações, de modo a despertar nos atores o senso de verdade naquilo que se faz em cena. Vejamos um exemplo apresentado por Moschkovich na tradução do estenograma da aula conduzida por Stanislávski em 5 de dezembro de 1935, em que ele propunha uma série de exercícios denominados de “sovar a massa do pão”, onde os alunos deveriam manipular a massa de um pão imaginário:

Ponha vida nos dedos. O que mais trabalha são as pontas dos dedos. Seus dedos estão trabalhando muito pouco, e as pontas dos dedos fazem o papel principal aqui. Desenvolva cada ação que você faz até a verdade completa, então, os mesmos músculos que são necessários para determinada ação vão começar a trabalhar. [...] Faça muito devagar, para que os dedos sintam. A sua massa está sendo sovada sozinha, ainda não há verdade (...) Pegue a massa de forma que você possa dizer a si mesma: “Sim, eu peguei uma massa, eu a vejo, a sinto, posso colocá-la ali, aqui”. E veja que a massa é grudenta, grudenta. Pegue as menores sutilezas (STANISLÁVSKI citado por MOSCHKOVICH, 2019, p. 51-52).

---

<sup>19</sup> Jerzy Grotowski, conferência em Liège, Cirque Divers, Bélgica, 2 de janeiro de 1986, não publicada. In: RICHARDS, 2012, p. 86-87.

<sup>20</sup> Mesmo sendo o treinamento base dos atores no Estúdio sobre as ações físicas, a prática com exercícios sem objetos ou com objetos imaginários já era realizada por Stanislávski no desenvolvimento do sistema. Moschkovich (2019) nos lembra que no primeiro volume de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, que em 1930 estava quase completamente finalizado, podemos encontrar o Tórtsov/Staniávski conduzindo um exercício sobre a lógica e coerências das ações físicas no *étude* do “dinheiro queimado”, em que o Tórtsov propunha ao aluno um estudo sobre as ações com objetos imaginários.

Assim, podemos notar a insistência de Stanislávski sobre a precisão com que se executa a ação. Segundo Moschkovich (2019), o objetivo desses exercícios era desenvolver nos atores aquilo que Stanislávski chamava de “verdade física”, “verdade real” ou “pequena verdade” que, por sua vez, desencadearia uma série de outras “pequenas verdades” na construção de uma linha lógica e coerente de ações. Para Stanislávski, cultivar a verdade das ações era o caminho capaz de conduzir os atores à criação subconsciente. Em suas palavras: “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).

No contexto da análise ativa, ao buscar a lógica e coerência na execução das ações físicas do papel, justificadas pelas circunstâncias propostas da peça, o ator começa a criar o que Stanislávski chamou de “linha do corpo humano do papel”, esta mesma responsável por desenvolver a “linha do espírito humano do papel”, na concretização da totalidade psicofísica da atuação. Por esse motivo, a ação física se tornou o elemento chave da análise ativa: ela é capaz de envolver e ativar todo o aparato psicofísico do ator, dinamizando as dimensões exteriores e interiores da atuação, tão caras e necessárias à arte da experiência do vivo.

### **Circunstâncias Propostas**

Quando interrogado por Krasnúchkina<sup>21</sup> sobre a necessidade de captar tudo imediatamente das circunstâncias propostas para iniciar o trabalho sobre o papel, Stanislávski respondeu: “É evidente por si que, sem as circunstâncias propostas, até entrar no quarto vocês não podem” (STANISLÁVSKI, citado por D’AGOSTINI, 2018, p. 150). Não há nada o que fazer no palco quando não consideradas as circunstâncias propostas da peça. Elas são o fundamento para o fazer do ator e para a criação do diretor no espetáculo.

Por “circunstâncias propostas”, Stanislávski define um elemento primordial para a análise da peça, que contempla em si duas dimensões: a) o estudo do texto do autor e b) o estudo do texto cênico. Para Maria Knebel, “O mais importante [...] sobre as ‘circunstâncias propostas’,

---

<sup>21</sup> Aluno das aulas-ensaio sobre o papel de Hamlet, no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, em 1937.



segundo me parece, é o que está ligado ao estudo da peça” (KNEBEL, 2016, p. 32). Vejamos como esse estudo pode ser desdobrado, conforme proposto por Stanislávski, em análise dramaturgica e em análise cênica.

Como definição do conceito, o mestre russo nos diz que as circunstâncias propostas são:

[...] a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, o entendimento da peça por nós, atores e diretor, nossos acréscimos, *mise-en-scènes*, a montagem, cenário e figurinos do artista, adereços, luz e som, etc.: tudo o que é proposto para que os atores levem em conta na criação (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 295).

Assim, na análise do texto do autor, devemos considerar os seguintes aspectos: “a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, o entendimento da peça por nós, atores e diretor”. Enquanto, na análise cênica, consideraremos: “nossos acréscimos, *mise-en-scènes*, a montagem, cenário e figurinos do artista, adereços, luz e som, etc.: tudo o que é proposto para que os atores levem em conta na criação”.

Ao escolher uma peça para ser encenada, a equipe cênica aceita as circunstâncias propostas pelo autor do texto. O primeiro passo da análise ativa é, então, estudá-las detalhadamente, a fim de conhecer o universo ficcional concebido pelo dramaturgo. Sabemos que essa aproximação dos artistas cênicos com o texto deve se dar não de maneira formal ou puramente literária<sup>22</sup>, ao contrário, desde o início do estudo da peça, busca-se uma relação pessoal e subjetiva dos artistas na análise e recriação do material textual. Por esse motivo, afirma o professor Luiz Otávio Carvalho:

As circunstâncias propostas pelo texto do autor são, de certo modo, fruto da nossa IMAGINAÇÃO; porque uma peça teatral pode conter diferentes perspectivas de significação para pessoas diferentes. O importante é que, as circunstâncias propostas imaginadas em nossa leitura da obra sejam sustentadas pelo texto escrito da peça teatral.<sup>23</sup>

Com esses dizeres, Carvalho enfatiza o aspecto do “entendimento da peça por nós, atores e diretores.”, isto é, a leitura feita pela equipe cênica, visando a concepção do espetáculo. Para tanto, é necessário que os artistas cênicos mergulhem profundamente na fábula da

<sup>22</sup> Nas palavras de Stanislávski (2017, p. 152): “A literatura é algo excelente, mas não é tudo na atuação.”

<sup>23</sup> Informação verbal concedida em encontro do Estúdio Fisções, em junho de 2020.

peça, retirando dela os fatos e acontecimentos que motivarão e sustentarão as improvisações dos atores na cena. Maria Knebel (2016) ressalta ainda a importância de se compreender a época em que vivem as personagens da peça, pois a partir desse entendimento, revela-se a situação em que essas personagens estão envolvidas e, conseqüentemente, a natureza de seus conflitos. Toda essa “desmontagem” da peça visa levantar informações necessárias para dar início à análise pela ação, evitando uma abordagem demasiadamente estreita do texto. Mas, considerar apenas as circunstâncias dramáticas ainda não é suficiente, pois elas devem ser complementadas pelas circunstâncias propostas pelos artistas cênicos.

Stanislávski (2017) afirma que um dramaturgo jamais fornece tudo o que o ator precisa saber sobre seu papel, e por esse motivo, ele precisa criar em sua imaginação aquilo que ainda é lacunar, complementando as circunstâncias da peça e do papel que ele irá atuar. Nessa proposição de circunstâncias pode ser útil que os atores imaginem não apenas o presente da personagem, mas também seu passado e seu futuro, de modo a visualizarem e criarem a dimensão humana de seus papéis. Além disso, são bem-vindos os acréscimos descobertos ao longo das experimentações práticas: as proposições cênicas dos atores, sugestões de luz, som, figurino, maquiagem, cenografia, e toda a proposta de encenação do espetáculo, em consonância com as circunstâncias propostas dramáticas. Todos esses acréscimos da imaginação, juntamente com os dados fornecidos pelo texto – e a leitura que se faz deles – somados, configuram as circunstâncias propostas da peça encenada.

Na análise ativa, o momento dos *études* se configura como o principal meio para investigações, descobertas e acréscimos de circunstâncias propostas da peça. É o momento para os atores colocarem questões diante do texto e tentar respondê-las por meio da ação. Assim, em estudo e experimentação, aprofundam-se nas camadas da obra, nos acontecimentos e nas relações que desencadeiam os conflitos do texto e da cena.

O estudo das circunstâncias propostas objetiva especificar as situações que o ator irá atuar, evitando o que Stanislávski nomeou como “atuação em geral”. Assim, com a imaginação alimentada, os atores “não [entrarão] em cena vindo do nada, mas de uma vida viva” (KNEBEL, 2016, p. 35).

## Se

O “se” é o elemento do sistema que dá início à etapa fundamental da análise ativa: o momento de investigação da peça e do papel por meio da ação do ator no palco. Após compreender as circunstâncias propostas – que geram os acontecimentos da peça e as tarefas ativas do papel, é preciso que o ator se transporte imediatamente para o contexto ficcional e se coloque no lugar da personagem para começar a agir, dando início à criação cênica. Para que isso aconteça, o mestre russo propõe que o ator se faça a seguinte pergunta: “o que eu faria *se* estivesse no lugar da personagem em tais circunstâncias?” e então tente respondê-la por meio de ações. Esse procedimento visa estimular o dinamismo criativo do ator, incitando sua mente, sua vontade e seus sentimentos para a realização da ação psicofísica.

Além de se configurar como um chamado à ação, o “se” possui uma segunda particularidade que também é um dos fundamentos da análise ativa: a pergunta “o que *eu* faria *se*...” faz com que o ator recorra às suas próprias experiências de vida para agir, a partir de si mesmo, nas circunstâncias do papel. Stanislávski entendeu que esse é o único caminho capaz de conduzir o ator à sua própria verdade na cena, sem nenhuma violência sobre sua natureza criativa.

Na construção da peça e do papel é necessário a utilização não apenas de um único “se”, mas de vários “ses” (inseridos pelo ator, pelo diretor, pela equipe da montagem e também aqueles já colocados pelo autor do texto), até que toda a linha de ações do ator tenha sido provocada por diversos “ses” e justificada pelas circunstâncias da peça. Desse modo, “se” e “circunstâncias propostas” são frutos da imaginação e devem estar sempre associados, pois o “se” estimula as ações dos atores enquanto as circunstâncias propostas as fundamentam. Além disso, o “se” também serve para especificar, cada vez mais, as próprias circunstâncias propostas. E isso, conseqüentemente, pode levar as ações físicas dos atores a se tornarem também mais específicas, em direção aos seus propósitos artísticos e cênicos.

## Imaginação

Todo o trabalho de complementação de circunstâncias propostas e de “ses” na criação de uma peça teatral no palco só é possível mediante o papel fundamental desempenhado pela imaginação. Para Stanislávski (2017), a imaginação é um elemento essencial da técnica do ator, indispensável em cada momento de sua vida artística e, por isso, o ator deve se empenhar

para desenvolvê-la e treiná-la por meio de exercícios sistemáticos ao longo de sua formação e de seus processos criativos. Sem a capacidade de imaginar, o ator se vê impossibilitado de criar a realidade cênica e de atuar nela com crença e senso de verdade.

O mestre russo nos apresenta uma distinção entre imaginação e fantasia. Ele reconhece que ambas são indispensáveis ao artista cênico. Para Stanislávski, “a imaginação cria o que existe, o que acontece, o que conhecemos; a fantasia, por sua vez, nos mostra aquilo que não conhecemos, o que jamais existiu ou existirá na realidade (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 297). Desse modo, podemos observar que a nossa imaginação trabalha a partir daquilo que conhecemos e vivenciamos e, portanto, tudo que adquirimos como experiência humana e artística ao longo da vida se transforma em alimento que sustenta a nossa bagagem de possibilidades criativas. Por essa razão, afirma Maria Knebel: “Quanto mais observamos e conhecemos a vida, mais fácil e frutífero é o trabalho da nossa imaginação” (KNEBEL, 2016, p. 74).

Vimos que um autor nunca fornece todas as informações sobre a vida de uma peça e de um papel em sua completude. Ao ator, junto à equipe do espetáculo, cabe a tarefa de acrescentar novas imagens (por meio de “ses” e circunstâncias propostas) que complementem e sejam análogas à história proposta pelo autor, a fim de transformar a sua peça em acontecimento teatral. É a imaginação que permite ao ator confabular, por exemplo, sobre o passado da personagem, como ela viveu, em quais condições de vida, suas relações com as outras pessoas, etc., delineando, assim, a vida do espírito humano dessa personagem: seu caráter, seus desejos, aspirações, medos e ideias que fundamentem e justifiquem a sua existência cênica. Para tanto, Stanislávski sugere que o ator coloque perguntas condutoras diante das circunstâncias propostas da peça: *quem, quando, onde, como, por quê e por qual razão*, pois, ao responder a essas perguntas, o ator estará recriando a vida da obra, revelando para si aquilo que até então não conhecia, por meio da criação de imagens precisas e bem fundamentadas pelo contexto da peça.

Para que esse trabalho de criação imaginária seja possível, reiteramos que o ator deve permanecer profundamente conectado com seus conhecimentos de vida e de mundo, de modo que ele consiga “aproximar ao máximo o mundo das fábulas e o mundo dos fatos” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 75), alimentando e recriando a vida da peça com a lógica e

coerência necessárias que o possibilitem adentrar e atuar em uma ficção como se ela fosse real. Imaginar, portanto, não se trata de inventar qualquer coisa do nada, mas de criar os detalhes de uma vida ficcional com tamanha nitidez, precisão e coerência com a natureza humana que o ator seja capaz de acreditar na existência da realidade teatral e atuar nela com sinceridade. Nisto consiste o indispensável jogo de faz de conta do ator dramático.

### **Concentração da atenção**

Existe uma qualidade que é imprescindível ao exercício da atuação cênica: a capacidade de o ator estar atento ao que acontece no contexto e no momento presente da cena. Stanislávski (2017) constata que é comum que os atores, estando em cena, desviem sua atenção daquilo que existe e acontece no palco para se conectarem às supostas exigências da plateia e aos julgamentos que eles mesmos fazem sobre o próprio trabalho. Atitudes como querer agradar e seduzir o público, arrancando-lhe lágrimas e gargalhadas, e a preocupação se ele, ator, está fazendo isso bem ou mal, deslocam sua atenção do contexto cênico e cegam os seus olhos para as coisas interessantes que existem nas circunstâncias da peça, impulsionando-o à ação. Essas “coisas interessantes”, Stanislávski nomeou como “objetos de atenção”, e são com esses objetos que os atores devem se conectar e se relacionar durante a atuação.

Stanislávski (2017) afirma categoricamente que os atores precisam aprender a olhar e ver, a escutar e ouvir no palco – o que não se trata de fixar os olhos vidrados sobre algo ou de fingir uma escuta que não acontece de verdade. Trata-se, ao contrário, de uma percepção genuína, que só é possível por meio da ativação de todos os sentidos do ator em cena, capazes de fazê-lo “enxergar” (com olhos, ouvidos, tato, audição e paladar) tudo aquilo que existe e acontece no espaço e no contexto da cena.

Para que o ator desenvolva e treine essa habilidade, o mestre russo sugere um trabalho de ativação da atenção por meio daquilo que ele chamou de “círculos de atenção”. Esses círculos de atenção são delimitados pelo ator no palco e existem em três níveis: pequeno, que pode abarcar um ou poucos objetos; médio, que pode abarcar muitos objetos; e grande, que pode abarcar ainda mais objetos. Diante desses círculos maiores e menores é preciso que o ator saiba concentrar – ou seja, direcionar – a sua atenção sobre o que existe no contexto da cena: “O olho pode saltar de um objeto para outro, mas nunca sai da circunferência do círculo.”

(STANISLÁVSKI, 2017, p. 103). Esse procedimento visa manter o ator envolvido com aquilo que acontece no palco, no momento presente da atuação.

Mas, afinal, o que são esses “objetos de atenção”? São tudo aquilo que existe no contexto cênico, com o qual o ator é capaz de estabelecer relação. Stanislávski classificou esses objetos como “exteriores” e “interiores”. Os exteriores existem ao redor do ator: uma mesa, uma cadeira, um lenço, um copo, etc. E os interiores são objetos pertencentes ao plano imaginário, como um cheiro, um som, um sabor, “que se produzem internamente” (D’AGOSTINI, 2018, p. 83). Os objetos da imaginação são igualmente passíveis de atrair a atenção do ator, mas de forma indireta, quando o ator primeiro visualiza uma imagem, localizando-a em determinado lugar no espaço para, então, se relacionar sensorialmente com o objeto de atenção interior. Por exemplo, o ator poderá visualizar a casa dos avós, que se encontra em um espaço específico, fora de sua mente e, em seguida, por meio dessa visualização, o ator poderá se lembrar e se relacionar sensorialmente com o cheiro dessa casa. O cheiro da casa dos avós será o seu objeto de atenção interior, pois, utilizando as palavras de Pácha (um dos estudantes/personagens do livro “O trabalho do ator”), ele se encontra “em alguma lugar aqui [...], no meu nariz, em suma, dentro de mim” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 112).

Contudo, não basta que o ator apenas olhe e concentre sua atenção em um objeto qualquer do palco. Essa atração deve acontecer por uma forte fundamentação nas circunstâncias propostas da peça, de modo que o ator consiga se colocar em relação. Nas palavras de Tortsov/Staniislávski:

[...] não é o objeto em si, a lâmpada, que nos leva à concentração, mas uma ideia sugerida pela imaginação. É essa ideia que lhe dá vida nova, e ajudada pelas Circunstâncias [Propostas], torna o objeto atraente. Ela cria uma história maravilhosa e emocionante a partir da lâmpada. E, então, essa lâmpada detestável será transformada e se converterá num estímulo para a atividade criativa. [...] Como resultado, sua imaginação é despertada. Isso toma conta de você, e daí resulta um impulso para agir. E se você age, isso quer dizer que você aceitou o objeto, que você acredita nele, que formou com ele um vínculo. Ou seja, o seu objeto ficou claro e sua atenção foi desviada de tudo aquilo que não estava no palco (STANISLÁVSKI, 2017, p. 115-116).

Na maioria das vezes, Stanislávski utiliza a palavra “concentração” como sinônimo de “atenção”, de modo que ambos os termos denotam a capacidade de se relacionar com alguma coisa, interna ou externa, que seja estimulante para a criação do ator na cena. Recorrentemente, Stanislávski também utiliza o termo “concentrar” como sinônimo de

“focar” ou “direcionar”: “Agora, olhem atentamente para as coisas em torno de vocês e selecionem, entre elas, algum ponto focal médio ou distante e concentrem toda a sua atenção nele” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 97). Por esse motivo, preferimos utilizar a expressão “concentração da atenção”, como proposto por D’Agostini (2018), visto que melhor traduz essa capacidade do ator de conseguir direcionar e sustentar sua atenção sobre os objetos que existem na cena.

## **Comunicação**

Stanislávski (2017) diz que, na vida, sempre estamos em comunicação com alguma coisa ou com alguém. Essa é uma faculdade inerente à natureza humana e, por isso, se constitui também como um importante elemento do sistema. Na prática cênica, o mestre russo considera que “o processo de comunicação é de excepcional importância” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 246). E por isso devemos dedicar uma atenção especial a ele.

Stanislávski observa que os atores, muitas vezes, são incapazes de escutar, ver e perceber os seus parceiros de cena, o que fazem, o que pensam e o que falam, considerando importante somente os momentos em que eles mesmos pronunciam suas próprias falas, e “logo que eles não têm nada para dizer, e alguém está falando, eles não escutam, não recebem os pensamentos de seus parceiros. Eles param de atuar até que venha a sua próxima fala” (STANSLÁVSKI, 2017, p. 249). Esse tipo de comportamento atoral interrompe o fluxo de vida na cena e impede que se estabeleça qualquer comunicação genuína entre os atores – e, conseqüentemente, entre os atores e os espectadores.

Vimos que os atores precisam estar atentos a tudo que existe ao seu redor a fim de estabelecerem diversas relações e possibilidades de jogo cênico. Stanislávski confere particular importância à capacidade do ator se colocar em relação com os seus “camaradas atores” e se comunicar com eles por meio da transmissão e recepção de estímulos externos e internos durante todo o tempo da encenação teatral.

Esses estímulos, nomeados por Stanislávski como “raios” ou “sinais”, são os próprios “sentimentos, pensamentos e ações [dos atores], que são similares aos sentimentos, pensamentos e ações da personagem” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 246) e que devem ser direcionados aos seus parceiros de cena a todo momento, quando estiverem no palco. Para

esse encenador, é muito importante que os atores consigam dar e receber não apenas sinais externos, mas também aqueles que são capazes de exprimir a vida interior de seus papéis. Esses sinais internos, geralmente são emanados pelas pausas, silêncios, olhares e pelas sutilezas de ações capazes de revelar toda vida do espírito humano que não é expressa apenas por meio de palavras. Stanislávski acredita ser mais fácil estabelecer essas comunicações no contexto de uma peça – se comparado a exercícios avulsos para desenvolver essa habilidade – pois, segundo ele, na peça

todas as Circunstâncias [Propostas] foram explicadas, todas as Tarefas foram encontradas, todos os sentimentos corretos amadurecem e estão à espera de uma oportunidade para vir à superfície. Tudo o que [o ator] tem a fazer é dar um pequeno empurrão e os sentimentos fluem para fora em uma corrente contínua (STANISLÁVSKI, 2017, p. 270-271).

Contudo, o processo de emissão e recepção de estímulos entre os atores é necessário para que eles se nutram uns dos outros desde o início dos estudos práticos sobre o papel, podendo encontrar, por meio de uma relação autêntica entre eles, materiais vivos e estimulantes para o processo de criação. Em outras palavras, a comunicação cênica não se trata de emanar e receber resultados de uma vivência pré-concebida pelos atores. Ao contrário, a vivência só acontece em função do processo de comunicação e relação.

### **Adaptação**

Durante as aulas-ensaios sobre o papel de Hamlet, em 1937, no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, houve o seguinte diálogo entre o um ator e Konstantin Stanislávski:

CHUR: As ações físicas são adaptação?

K.S.: As ações físicas são ações físicas, mas elas necessitam de adaptações. Por exemplo, nós temos uma ação física – adular; a adaptação para ela deve ser acariciar, pegar pela barba, etc. Jamais pensem na adaptação, no ajustamento. A adaptação pensada é um truque, um clichê. [...] suas adaptações não devem ser fixadas. Este é o novo método e vocês devem entender (STANISLÁVSKI citado por D'AGOSTINI, 2018, p. 136).

Podemos entender que as adaptações são exatamente o *como* o ator executará as suas ações. Nos últimos anos de vida e de sua experiência com o método, Stanislávski afirmava incessantemente que esse *como* jamais deve ser fixado. Ele aconselhava os atores que, tal



como feito por Leonid Leonídov<sup>24</sup>, pegassem uma esponja após cada espetáculo e lavassem todas as adaptações, deixando permanecer apenas as tarefas e ações principais, responsáveis por formar o “canal navegável” da peça e do papel.

Stanislávski insistia que os atores fortalecessem a linha interna da atuação, por meio da compreensão das circunstâncias propostas, das ações e dos propósitos de suas ações, assegurando a coerência e a lógica daquilo que fazem na peça. Com isso, afirmava o mestre, eles “podem ficar tranquilos pois não vão se perder em cena” (2018, p. 151).

É comum que, trabalhando com as ações físicas, os atores queiram fixar o modo como executam todas as suas ações, bem como a forma exterior dos sentimentos que elas produzem, por meio da cristalização de determinadas qualidades corporais/vocais que são repetidas a cada ensaio e apresentação. Todavia, Stanislávski esclarece que tal procedimento é pertencente à arte da representação – que pode até ser muito interessante, quando bem executado. A arte da experiência do vivo, ao contrário, não suporta esse tipo de fixação, pois o seu fundamento é a criação do ator que se dá no “aqui” e no “agora”, por meio da atenção e relação com as circunstâncias e demais elementos da cena no dia de *hoje* – que será sempre diferente, em maior ou menor grau, daquilo que foi feito *ontem* e daquilo que acontecerá *amanhã*.

Por esse motivo, dissemos anteriormente (p. 60), a partir do exemplo de Grotowski, que a ação física “preparar o cachimbo” não possui apenas uma única maneira de ser executada, mesmo inserida em uma circunstância tão específica como aquela relatada pelo encenador polonês. O ator poderá encontrar adaptações diferentes quanto maior for a sua atenção ao que acontece no presente e ao propósito da ação. Essas adaptações são muito bem-vindas pelo frescor que proporcionam ao trabalho do ator na cena, sem que ele se desvie da precisão de sua ação.

Não é preciso, contudo, que os atores se preocupem em sempre fazer diferente, o que pode levá-los à exibição de virtuosismo ou à ações descontextualizadas da obra. O objetivo não deve ser “sempre mudar”, mas possuir uma percepção tão aguçada que o ator consiga captar e reagir aos estímulos que surgem “no dia de hoje” de cada ensaio ou apresentação. Nas

---

<sup>24</sup> Leonid Leonídov (1873-1941), ator do TAM.

palavras de Stanislávski: “Se você contar com as circunstâncias propostas e o *partner*, então, em você, obrigatoriamente, surgirão novas adaptações” (STANISLÁVSKI citado por D’AGOSTINI 2018, p. 141). Assim, mesmo dentro de uma partitura de ações físicas já determinadas pela construção da linha transversal de ação, os atores possuem uma ampla e necessária margem de improvisação e de criação subconsciente dentro de um espetáculo. A confluência entre precisão e espontaneidade caracteriza o método de Stanislávski, na concretização da arte da experiência do vivo.

Para finalizarmos este capítulo, ressaltamos que, por ser parte integrante do fenômeno vivo que é o sistema de Stanislávski, uma plena apropriação do método só pode acontecer mediante a experiência que é vivida dentro de cada sala de ensaio – em que sempre estarão presentes a sensibilidade e a subjetividade de cada artista que com ele se relacionar.

Em se tratando da técnica atoral, Konstantín Serguéievitch nos abriu os caminhos para que fizéssemos nós, também, nossas próprias perguntas, buscas e descobertas. O legado de Stanislávski influenciou vários encenadores, atores e pesquisadores do teatro ocidental, os quais partiram de seus princípios e fundamentos para dar sequência ao desenvolvimento constante da técnica do ator. Pesquisas posteriores nos permitem vislumbrar novas propostas metodológicas para o trabalho do ator sobre a peça e o papel, por meio de estratégias complementares e de perspectivas outras que despontam como avanços acerca da prática da atuação cênica, cujas bases, repetimos, estão fundadas sobre o sistema desenvolvido por Stanislávski.

## CAPÍTULO 2: O ATOR E O ALVO – ESTRATÉGIAS DE DECLAN DONNELLAN PARA A PRÁTICA DA ATUAÇÃO CÊNICA

Naturalmente, houve um instante de suspense para todos os presentes que não conseguiam ver nada. Quando Lord Carnavon me perguntou: ‘Consegue ver alguma coisa?’; eu lhe respondi: ‘Sim, é maravilhoso’.

(Howard Carter)

Este capítulo também será subdividido em duas partes. Primeiramente, vamos apresentar algumas noções que caracterizam o pensamento de Donnellan sobre a arte da atuação. Discorreremos sobre o dispositivo prático, criado e batizado por ele como *alvo*, capaz de libertar os atores dos bloqueios causados pelo Medo e pelo excesso de Controle sobre o próprio trabalho. No segundo momento, apresentaremos aquilo que identificamos, a partir de nossa leitura da obra de Donnellan, como estratégias para o trabalho do ator sobre a peça e o papel, sempre em consonância com os princípios que fundamentam o raciocínio desse autor sobre a prática da atuação cênica.

### 2.1 Conhecendo Declan Donnellan

Declan Donnellan é um diretor teatral britânico, nascido em 1953 em Manchester, Inglaterra. Ao lado de Nick Ormerod, em 1981, fundou o *Cheek by Jowl*, grupo de teatro no qual ele realiza seu trabalho como diretor artístico. Nessa companhia, Donnellan encenou mais de 30 produções (CHAVES, 2018), com apresentações em mais de 400 cidades e 50 países (ALBRICKER, 2019), fato que confere à sua companhia o reconhecimento internacional. Dentre as diversas turnês realizadas pelo mundo, o *Cheek by Jowl* produziu peças nos idiomas inglês, francês e russo.<sup>25</sup> Em março de 2019, Donnellan recebe a *Golden Mask*, prêmio especial em homenagem à sua contribuição para o desenvolvimento da arte teatral, no *Teatro Bolshoi*, em Moscou.

Além do seu vasto trabalho com a companhia de teatro, Donnellan também trabalhou como diretor associado do *Royal National Theatre*, de Londres; dirigiu espetáculos na *Royal*

---

<sup>25</sup> Para mais informações sobre o *Cheek by Jowl* conferir o site oficial da companhia: <<http://cheekbyjowl.com/>> Acesso em: 01/07/2020.

*Shakespeare Company*; trabalhou no *Festival Internacional de Teatro Tchekhov*, no qual formou uma companhia de atores em Moscou, com espetáculos apresentados em mais de 25 países (CHAVES, 2018), além de outros trabalhos de direção teatral em nível internacional.

É notável na produção artística de Donnellan seu interesse por levar à cena contemporânea diversas montagens a partir de textos clássicos, buscando, por meio deles, revelar algo sobre nossa atualidade. Tal movimento acontece porque o diretor britânico concentra o seu olhar sobre a criação do ator que se dá no aqui e no agora, privilegiando as descobertas deste, não se limitando às convenções canônicas do drama e a imposições em nome de uma suposta direção. Nas palavras do encenador: “um dos objetivos do *Cheek by Jowl* é reexaminar os textos clássicos do teatro mundial e investigá-los com frescor e sem sentimentalismos, evitando conceitos [de direção] para, assim, focar no ator e no trabalho do ator” (DONNELLAN citado por ABRICKER, 2019, p. 154). O interesse de Donnellan se concentra, portanto, na criação atoral, e “na vida que as palavras ganham, em cena, graças ao jogo vivo da atuação” (ALBRICKER, 2019, p. 154).

A partir de sua ampla experiência com a prática cênica, Donnellan escreveu *The Actor and the Target* (O ator e o alvo), livro em que ele propõe reflexões e estratégias para a arte de atuar e que utilizamos como base metodológica para o desenvolvimento deste capítulo. Esse livro foi originalmente publicado em russo, nos anos 2000. Em 2002, recebeu uma outra versão original, em inglês, realizada pelo próprio autor. Embora esta obra de Donnellan tenha sido traduzida para diversos outros idiomas como francês, espanhol, alemão, italiano, romeno, chinês e tcheco (CHAVES, 2018), ainda é inédito em português, e sua tradução para nossa língua, realizada por Luiz Otávio Carvalho (UFMG) e Vinícius Albricker (UNIRIO), se encontra atualmente em processo de publicação.

No prefácio do livro *O trabalho do ator: diário de um aluno*, de Stanislávski (2017), Donnellan defende que uma atuação é boa quando é *viva*. Compreendemos que uma atuação viva, na perspectiva desse encenador, se fundamenta na capacidade do ator estar atento ao contexto da cena, vivenciando o momento presente, sem jamais deixar de estar em relação e em reação a algo ou alguém. Contudo, para Donnellan, não é possível ensinar alguém a atuar bem ou atuar com vida, pois em teatro não existe um *como fazer*, absoluto e infalível. Ao contrário, para esse encenador, atuar é uma prática inerente aos seres humanos, um de seus

instintos primitivos: nascemos com uma capacidade inata para atuar. Assim, ele defende que a atuação não se trata de uma “segunda natureza”, mas da “primeira natureza” e que, por isso, não pode ser ensinada. Pode-se, entretanto, desenvolver e treinar habilidades para atuar. E mais do que isso, pode-se ensinar a um ator como não se bloquear para atuar.

O encenador inglês é bastante enfático ao afirmar que não podemos fabricar a vida cênica. O que é possível, então, é ajudar o ator a identificar os problemas responsáveis por atrapalhar o seu desempenho na cena, impedindo que a vida flua em sua atuação. Sobre esse aspecto, afirma Donnellan:

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, 2021, p. 8).

Portanto, o interesse de Donnellan é ajudar o ator a se desbloquear para atuar. Para isso, o encenador propõe algumas estratégias práticas que, segundo ele, são mais úteis do que necessariamente verdades cientificamente comprovadas. Essa constatação parte do princípio de que, para Donnellan, não há uma única e irrefutável verdade quando se trata da elaboração de procedimentos práticos para o desenvolvimento da técnica atoral. O que existe são indicações de caminhos possíveis que poderão ajudar o ator a encontrar a sua própria direção. Por isso, Donnellan nos apresenta *O ator e o alvo* como “um mapa novo para deixar mais clara uma paisagem antiga” (DONNELLAN, 2021, p. 11), isto é, um mapa no qual são apontados alguns caminhos capazes de nos conduzir à experiência viva na cena que há muito almejamos.

Como principal estratégia para o desbloqueio do ator, Donnellan desenvolve um dispositivo prático denominado por ele como *alvo*. De acordo com Camila Chaves (2018), o alvo é útil não apenas para ajudar o ator a sair do bloqueio, mas também para evitar o bloqueio. Donnellan aposta que detectando e dissolvendo os problemas causadores de impasses, a atuação poderá fluir viva e autenticamente. Antes, porém, de adentarmos nos aspectos operacionais do alvo e suas implicações no trabalho do ator, vamos nos deter brevemente sobre a noção de bloqueio apresentada por esse encenador, bem como suas principais causas e sintomas no exercício da atuação.

## 2.2 Causas e sintomas do bloqueio do ator

Donnellan sugere que “Em vez de declararmos que ‘x’ é um ator mais talentoso que ‘y’, é mais esclarecedor dizermos que ‘x’ é menos bloqueado que ‘y’” (DONNELLAN, 2021, p. 10). Como vimos, para esse diretor, todo o problema da atuação está centrado no bloqueio do ator, que impede a manifestação do fluxo de vida em seu trabalho cênico. Como, então, identificarmos as causas e os sintomas de um ator bloqueado?

Para Donnellan, são dois os principais sintomas do bloqueio: a paralisia e o isolamento. Por “paralisia”, Donnellan define as situações de impasse do ator no jogo da cena, isto é, quando o ator, mesmo tendo realizado suas pesquisas sobre a peça e o papel, se sente perdido sem saber o que fazer, o que atuar e como atuar. Nessa situação de impasse, quanto mais o ator se forçar a “fazer algo”, “sentir algo” e “atuar algo”, por exemplo, mais bloqueado ele ficará. Por “isolamento”, Donnellan define a sensação do ator de estar apartado de todo o contexto da cena e dos vários elementos que a compõem, uma vez que ele se sente como o único responsável pelo sucesso ou, nesse caso, pelo fracasso de todo o trabalho cênico. Desse modo, o bloqueio interrompe a experiência viva do ator em cena tanto interna (isolamento) quanto externamente (paralisia).

É preciso nos atentarmos ao fato de que um ator bloqueado pode apresentar comportamentos cênicos diferenciados como sintomas de sua paralisia. Nesse sentido, Carvalho e Albricker (2017) observam que o bloqueio não se manifesta apenas pela imobilidade literal do ator no espaço da cena, mas está também atrelado e, portanto, pode ser identificado, pelo excesso de movimentos executados pelo ator:

O bloqueio é, na visão de Donnellan, uma atitude de inatividade: ficamos paralisados. Essa paralisia não está só relacionada ao nosso corpo imóvel no espaço, mas também está vinculada, 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).

No contexto de trabalho sobre uma peça e um papel, destacamos que o bloqueio não acomete apenas aqueles atores que porventura se encontram alheios às circunstâncias

dramatúrgicas e cênicas em que irão atuar. Curiosamente, não é raro que aqueles que realizam extensas pesquisas sobre todo o universo da obra, as relações entre personagens e todo tipo de informações prévias que julgam necessárias para o início do trabalho cênico sejam também surpreendidos pelas situações de impasse e pela sensação de impotência gerada pelo bloqueio. Por que isso acontece? Quais são os fatores responsáveis por paralisar o ator em seu processo criativo?

De acordo com Donnellan, a principal causa do bloqueio do ator reside em um sentimento perturbador: o Medo. *‘Será que eu irei atuar bem ou irei atuar mal?’*, *‘A plateia irá aprovar ou condenar o meu trabalho?’*, *‘Parecerei talentoso?’*, *‘Irei falhar ou não?’*. Essas são algumas das diversas perturbações que sondam a mente de um ator bloqueado, perturbações essas não surgidas ao acaso, mas pelo Medo do fracasso. Esse sentimento aparentemente inofensivo acarreta consequências drásticas ao processo criativo. Nas palavras de Donnellan, “Nenhum trabalho teatral absorve mais energia do que lidar com os efeitos do Medo. O Medo é, sem exceção, destrutivo. Quanto mais o Medo espreita a sala de ensaio, mais o trabalho padece” (DONNELLAN, 2021, p. 26). É o Medo, portanto, o principal agente destruidor da experiência viva do ator.

Notemos que Donnellan escreve a palavra Medo com “M” maiúsculo. Isso se justifica porque no entendimento desse autor, “esse Medo não deve ser confundido com o sentimento que qualquer um de nós poderia ter se um lunático invadissem a sala agitando um rifle” (DONNELLAN, 2021, p. 26), isto é, não deve ser confundido com o medo que naturalmente sentimos em situações de perigo. Em uma abordagem que não se fundamenta pelo estudo científico do Medo, mas por uma percepção pessoal de como ele se manifesta no trabalho atoral, dentro das salas de ensaio, Donnellan o apresenta como uma entidade, uma criatura personificada (CARVALHO e ALBRICKER, 2017) capaz de perturbar e bloquear o ator: *“Vocês são unicamente responsáveis por absolutamente tudo. São responsáveis, inclusive, por aquilo que não está acontecendo. Vocês estão deixando todos entediados. Por que vocês são tão lerdos/inúteis/vazios/insensíveis/sem imaginação/sem talento?”* (DONNELLAN, 2021, p. 27, grifos do autor). O Medo reside e opera na mente do ator, desencorajando-o a se arriscar na imprevisibilidade da experiência cênica, levando-o ao bloqueio.

Donnellan observa que os atores, na tentativa de escaparem das artimanhas do Medo, tendem a assumir atitudes controladoras no exercício da atuação. Ora, o ator amedrontado e bloqueado possui grande habilidade de planejamento: ele estrutura em sua mente tudo o que irá fazer e *como* irá fazer, assumindo para si toda a responsabilidade pelo desenvolvimento da cena. Absolutamente nada poderá ser diferente daquilo que foi premeditado, nenhum movimento a menos ou a mais no espaço cênico, nenhuma nova reação, nem de si e nem do outro. Caso isso ocorra, é grande a possibilidade desse ator se paralisar e não mais conseguir atuar fora de sua área de controle. Assim, o Controle, também grafado por Donnellan com inicial maiúscula, é na verdade, um grande aliado do Medo. Juntos, eles operam na mente do ator, colocando-a na frente do processo criativo. Mas, como sabemos, uma atuação mentalmente elaborada e rigidamente controlada, dificilmente se manifestará como uma experiência viva – que só pode emergir por meio da relação que o ator estabelece com os parceiros e os elementos da cena no momento presente da atuação.

Se o Controle não é a verdadeira saída do bloqueio, Donnellan nos apresenta uma alternativa. Segundo esse encenador, “todos os problemas do bloqueio são curados no ‘aqui e agora’” (DONNELLAN, 2021, p. 27), pois o Medo não existe no tempo presente. Portanto, para que os atores se libertem dos efeitos do Medo, é preciso que eles se conectem única e exclusivamente ao que acontece no momento presente da cena, sem se desviarem para o passado ou para o futuro, que são as falsas dimensões temporais da atuação criadas e governadas pelo Medo:

O Medo não existe no ‘aqui e agora’. Para que ele possa residir e reinar, ele tem que inventar um tempo falso. Para isso, ele pega o próprio tempo real, o presente, e o divide em duas falsas dimensões temporais. Uma metade, ele chama de passado e a outra, de futuro. Essas são as únicas duas dimensões em que ele consegue viver. O Medo governa o futuro como Ansiedade e o passado como Culpa (DONNELLAN, 2021, p. 27).

O ator se prende à dimensão do passado quando julga que aquilo que acabou de fazer em cena foi insatisfatório, culpando-se por não ter feito melhor. Assim, preocupado com sua performance supostamente duvidosa, o ator se desconecta do instante presente para, mais uma vez, concentrar-se nas vozes do Medo e do Controle que o aprisionam em sua mente. Outra armadilha do Medo é lançar o ator para o tempo futuro, ou seja, para aquilo que ainda não



aconteceu. Sabemos que muitos atores ficam ansiosos em cena com medo de “dar algum branco”<sup>26</sup>. O receio de “esquecer a próxima fala”, por exemplo, desloca a atenção do ator para o futuro e muito provavelmente o fará esquecer o texto no momento presente, do qual ele está desconectado. Assim, o Medo age nas dimensões do passado e do futuro, que existem apenas na mente do ator, mas seus efeitos são devastadores e perfeitamente perceptíveis no instante presente da cena.

Além das falsas dimensões do tempo, Donnellan observa que o Medo também divide o ator em um duplo ilusório: aquele que atua e aquele que julga; aquele que faz e aquele que observa: “Este segundo, que o monitora, é um crítico severo e emite um implacável relatório dos seus progressos. ‘*Como estou indo?... Bem?... Meu Deus... Tão mal assim?*’” (DONNELLAN, 2021, p. 31, grifos do autor). Essa obsessão por monitorar o próprio trabalho concentra e congela toda a atenção do ator sobre si mesmo, colocando-o em estado constante de racionalização e autojulgamento. Como consequência, o ator se cega e bloqueia os seus sentidos para perceber e receber os estímulos que existem em seu mundo cênico exterior e que os impeliria a reagir: as circunstâncias da peça, os colegas de cena, os objetos, o texto, cenário, figurino, adereços e tudo aquilo que poderia atrair a sua atenção para o momento presente da criação, irrompendo os bloqueios que têm origem dentro de sua mente.

Notamos, desse modo, que o bloqueio na atuação é causado pelo Medo do fracasso. Esse Medo, que se desdobra em Controle, Culpa, Dúvida, Vergonha e Ansiedade reside dentro da mente do ator, nas dimensões temporais de passado e futuro, levando-o ao bloqueio interno (isolamento) e externo (paralisia), culminando em sua incapacidade de reagir no espaço da cena. Para livrar-se das armadilhas e efeitos do Medo, caberia ao ator se conectar ao tempo presente e olhar em torno de si e não para dentro de si, como um crítico severo. Contudo, o que ainda não sabemos é que por detrás das causas e sintomas do bloqueio, existe um ator encarcerado dentro do seu próprio ‘eu’.

---

<sup>26</sup> Expressão pertencente ao jargão na linguagem teatral brasileira que significa “esquecer a fala” ou “esquecer o texto”.

### 2.2.1 A primazia do ‘eu’ e a clausura do ator bloqueado

“Eu não sei o que eu estou fazendo” – Donnellan afirma que esse é o mantra do ator bloqueado. Para ele, “não importa se as palavras estão em francês, finlandês ou russo: o problema transcende o idioma” (DONNELLAN, 2021, p. 14). Incitando-nos a observar a estrutura formal da frase, o diretor britânico salienta que uma mesma palavra se repete duas vezes: ‘eu’. Para esse encenador, a primazia do ‘eu’ é maior fonte de bloqueio do ator.

Donnellan nos apresenta oito questões perturbadoras muito frequentemente pronunciadas pelos atores quando estes se percebem bloqueados para atuar:

‘**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, 2021, p. 14, grifos nossos).

A essas oito questões perturbadoras, Donnellan nomeou como “as patas da aranha”, porque embora sejam problemas aparentemente distintos, que contemplam as dimensões da fala, do movimento e dos sentimentos, por exemplo, eles são completamente interligados e influenciam o todo da atuação. Assim também são as patas de uma aranha, que mesmo sendo muitas e diferentes entre si, são interdependentes e interligadas ao mesmo ser. Por esse motivo, não é possível resolver cada um desses problemas separadamente, sendo mais útil, portanto, nos atentarmos à causa comum desses problemas: o excesso de atenção atribuída ao sujeito ‘eu’.

Talvez ainda seja um grande mito da atuação cênica a crença de que todo o material criativo deva emergir da interioridade e da independência do ator. Essa crença encerra a percepção do artista sobre aquilo que existe dentro de si, hipertrofiando cada vez mais esse ‘eu’ que a tudo almeja saber e fazer. Contudo, o ator não consegue produzir nada quando encarcerado dentro de si, podendo apenas se afundar em psicologismos e insegurança. Para Donnellan, ninguém

consegue fabricar de dentro para fora uma atuação viva, somente é possível receber a vida daquilo que existe, imprescindivelmente, fora de nós:

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, 2021, p. 25).

No intuito de libertar o ator das amarras do ‘eu’ e de atrair sua atenção para o que existe fora de si mesmo, Donnellan cria um dispositivo prático denominado por ele como ALVO. Não se trata, contudo, de uma anulação da subjetividade artística do ator, mas de uma necessidade de acalmar o ‘eu’, de silenciá-lo, para que seja possível perceber o que existe além dele. Para esse encenador, no exercício da atuação, o alvo tem que ser considerado antes das exigências do ‘eu’ e do ‘saber’, pois, segundo ele, “o alvo é a única fonte de toda energia prática para o ator” (DONNELLAN, 2021, p. 20). “Eu não sei o que eu estou fazendo” e as demais patas da aranha revelam que o ator está bloqueado – porque está trancado dentro de casa e não vê o alvo.

### **2.3 Alvo: o dínamo da energia do ator**

Podemos perceber, pelas explanações que apresentamos até aqui, que a atuação cênica, na perspectiva de Donnellan, não é algo que se inicia no interior do ator, mas ao contrário, ela acontece quando o ator se dispõe ao jogo com o que existe no externo. Entretanto, cabe ressaltar que esse encenador não desconsidera a existência da dimensão interior da atuação, apenas privilegia a conexão com o exterior, para que o interior seja por ele alimentado e dinamizado. Sua proposta é que o ator abra os olhos e desperte os sentidos para ver e perceber com atenção os alvos que existem ao seu redor, no contexto cênico, pois a energia para fazer tudo que se faz em cena se origina única e exclusivamente do alvo.

Mas, afinal, o que é o alvo? Donnellan (2021) é categórico ao afirmar que o alvo **não** é um objetivo, uma meta, uma vontade, uma intenção, uma razão, uma motivação ou um foco. O

alvo é um elemento específico e provocador que existe no contexto dramaturgico e cênico e que age efetivamente sobre os atores, incitando-os a reagir de maneira também específica e provocadora. Em outras palavras, o alvo é sempre **alguma coisa** ou **alguém** que realiza uma ação sobre o ator, impulsionando-o a dar uma resposta em forma de **reação**.

Para atuar de acordo com a proposta de Donnellan, o ator deve compreender que, em cena, não se pode iniciar uma ação de forma totalmente independente, pois sempre haverá alguma coisa sendo feita sobre ele – por algo ou alguém – que não ele mesmo. Portanto, é o alvo quem executa a primeira ação, à qual o ator responde com a sua reação. Nas palavras de Donnellan:

Isso realmente significa que nunca começamos nada? Exatamente. E esse princípio assustador é excepcionalmente útil para o ator. Quando nos parece que começamos alguma coisa, na verdade, estamos simplesmente respondendo a alguma coisa anterior. Na realidade, nunca começamos alguma coisa só por começar, tudo que fazemos é em reação a outra coisa que se inicia antes. Por isso, quando atuamos, essa ‘alguma coisa que se inicia antes’ é vital (DONNELLAN, 2021, p. 48).

Esse princípio básico é fundamental para que o ator se liberte do peso de ter que criar tudo a partir de si mesmo, pois ele pode dirigir a sua atenção para as circunstâncias propostas pelo texto e para o contexto da cena a fim de perceber aquilo que já está acontecendo, independentemente de sua vontade. Essa lógica prevalece ao longo de todo o ensaio ou espetáculo: o alvo age, o ator reage.

Pensemos por meio de um exemplo prático. Alex é o nome de um dos atores fictícios do livro de Donnellan. Alex atuará a personagem Romeu, de Shakespeare. Sua fala é a seguinte: “É o Oriente, e Julieta é o Sol”. Donnellan afirma que o alvo de Alex, nesse momento, é o espectador, a quem Romeu deve se dirigir para pronunciar a sua fala. Para o ator, pode parecer que é ele quem precisa começar alguma coisa ao dizer tais palavras. Mas, segundo Donnellan (2021), se Alex se dirigir ao espectador para com esse texto expressar o que sente, descrevendo o seu amor por Julieta, ele se bloqueará. Lembremos, mais uma vez, que o ator não deve se preocupar em exprimir sentimentos e emoções, “empurrando” a sua atuação de dentro para fora, mas a reagir a uma ação exterior que já está sendo realizada sobre ele. Mas que ação é essa que está sendo realizada sobre Romeu? O que o alvo “espectador” já está fazendo para incitá-lo a dizer tais palavras? Vejamos a sugestão de Donnellan:

Então, o que Romeu tem que ver antes de dizer ‘*É o Oriente, e Julieta é o Sol?*’ Talvez ele veja um espectador lerdo e frio. Isso, então, forçaria Romeu a inflamar a imaginação enfraquecida do espectador para que aprecie todo o esplendor de Julieta. Assim, embora essa fala pareça ser sobre Julieta, isto é, para apenas descrever Julieta; não é. Romeu está tentando transformar a percepção que o espectador tem de Julieta, que é completamente diferente da sua (DONNELLAN, 2021, p. 50, grifo do autor).

Desse modo, o ator não irá agir de maneira descritiva e independente, pois o seu texto e sua atitude corporal direcionada ao espectador se configuram como uma reação, ou seja, como uma resposta à ação executada pelo alvo. Por outro lado, se o ator apenas olha para Julieta que não o vê nesse momento, e portanto, o ator ainda não pode dirigir à ela sua fala, mesmo porque esse texto dirigido à Julieta não faz sentido, o que vai acontecer? Provavelmente, o ator ficará sem uma razão de falar o texto reativamente, ficará perdido, declamará o texto e o resultado pode ser o tédio. Assim, a proposta de Donnellan libertará o ator do clichê, do fingimento, do bloqueio de “não saber o que fazer” e da armadilha de tentar atuar estados emocionais. O alvo, com seu caráter ativo, é a bateria do ator na cena, basta que este desperte a sua atenção e sua imaginação para perceber com clareza aquilo que o impele à reação:

A independência criativa de Alex não o ajudaria tanto quanto ver um espectador que já está atestando: ‘*Não vemos nada muito significativo. Vemos apenas uma jovem em um balcão. É tudo que vemos!*’ Então, Romeu tem que transformar o que o espectador está pensando: ‘*É o Oriente (você está cego?!)*’<sup>27</sup>, e *Julieta é o Sol!*’ (2021, p. 50, grifos do autor).

Com esse exemplo, notamos que para identificar os alvos e aquilo que eles fazem na cena, atores e diretores precisam estar atentos às circunstâncias propostas da peça, ou seja, ao contexto específico em que esses alvos estão inseridos. Na cena de Shakespeare mencionada acima, a célebre “cena do balcão”, existe uma imposição dramática que impede que o alvo de Alex, nesse momento, seja Julieta. As circunstâncias da peça revelam que Romeu invade o quintal dos Capuleto e vê Julieta se deslocar até o balcão, mas Romeu imediatamente se esconde, não permitindo que ele seja visto por ela. Diante disso, afirma Donnellan, “O conteúdo dessa fala pode até ser sobre Julieta, mas o texto só pode ser dito em direção ao interlocutor com que ele está conversando” (DONNELLAN, 2021, p. 50), e nesse caso, nessa cena específica, os protagonistas ainda não haviam estabelecido qualquer tipo de

---

<sup>27</sup> O texto entre parênteses não é um acréscimo ao original de Shakespeare, mas, como ressaltado por Albricker (2014), uma evidência da reação do ator: abrir os olhos da plateia.

comunicação. Tal constatação não quer dizer que se o ator X está em diálogo com o ator Y na cena, o ator X tenha que necessariamente estar olhando para Y enquanto fala. Quando Donnellan afirma que tudo que se faz em cena precisa ser “em direção” a algo ou alguém, ele está reiterando que as reações devem sempre estar conectadas aos alvos que as desencadeiam. Um exemplo disso pode ser o seguinte: em uma viagem de ônibus, conseguimos responder à uma pergunta feita pela pessoa que está no assento ao lado, mesmo que estejamos olhando a paisagem pela janela do ônibus. Mesmo nesse caso, nossa fala não deixará de ser endereçada à pessoa com quem estamos conversando.

Vinícius Albricker (2014) propõe ainda duas diferentes soluções para Alex, em consonância com as circunstâncias propostas da cena. O pesquisador salienta que Shakespeare, na sequência da fala de Romeu, apresenta outros alvos como a lua invejosa, as estrelas, os pássaros – seres da natureza que provocam Romeu ao desdenharem de Julieta. Nessa perspectiva, Alex poderia reagir a essa natureza dizendo “É o Oriente! E Julieta é o Sol!”, para transformar a ação do alvo de competir com a sua amada. Outra alternativa proposta pelo pesquisador é que Romeu veja a si mesmo como um alvo imaginário, uma espécie de alterego, que age sobre Romeu colocando-o em dúvida sobre seus impulsos de ir em direção à Julieta. Assim, Albricker sugere que Alex pudesse imaginar a seguinte ação do alvo: “Ali mora o perigo, seu tolo! Não entre aí!” para, então, executar sua reação: “(Não, idiota! Não é o perigo!) É o Oriente! E Julieta é o Sol!” (ALBRICKER, 2014).

Esses exemplos visam elucidar que não existe um único alvo, aquele que é o correto, para desencadear cada reação do ator na cena. A capacidade de perceber essas diferentes possibilidades está atrelada à liberdade da imaginação dos atores e diretores no estudo das circunstâncias da peça. Entretanto, conforme ressaltado por Camila Chaves, “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 [elemento] perderia sua validade” (CHAVES, 2018, p. 60). Por esse motivo, Donnellan delimita alguns princípios em forma de regras do alvo e escolhas incômodas do ator, a fim de ajudar os artistas cênicos a identificarem e se relacionarem com os alvos na cena.

## **2.4 As regras do alvo e as escolhas incômodas do ator: princípios norteadores para a prática da atuação cênica**

Vimos que, na proposta de Donnellan, os atores devem sempre reagir em direção a alguma coisa ou a alguém, eles nunca atuam independentemente na cena, agindo por vontade própria, pois sempre estarão respondendo às ações provocadoras dos alvos. Entretanto, um alvo não é qualquer coisa que o ator veja em seu exterior e diga: esse é o meu alvo. Existem alguns parâmetros a serem considerados, parâmetros esses apresentados por meio das seis regras do alvo.

Antes de nos debruçarmos sobre cada uma delas, cabe ponderarmos brevemente sobre a noção de regras no exercício da atuação. O sociólogo francês Roger Caillois (1990), ao discorrer sobre o exercício estético, ressalta que a existência de regras no trabalho artístico ao mesmo tempo limita e orienta o criador. Nesse sentido, o autor defende a existência de uma liberdade que se instaura no interior da estrutura, aparentemente, rígida das regras: “no interior deste jogo, todo ele exatidão, intervém, *dando-lhe vida*, um jogo de outro tipo. O primeiro é combinação exata, relojoaria perfeita, o segundo é elasticidade e margem de movimentos” (CAILLOIS, 1990, p. 12, grifo nosso). Esses dizeres nos aproximam do pensamento e da proposta de Donnellan que, por sua vez, defende a existência de alguma estrutura e (poucas) regras no exercício da atuação, pois, caso contrário, o excesso de imprevisibilidade e independência acabariam por amedrontar e cegar o ator. Em suas palavras: “Toda atuação precisa de regras; do contrário, a independência sufocará a liberdade. O ator precisa se sentir seguro de certos parâmetros para que possa se sentir livre para ver” (DONNELLAN, 2021, p. 143).

Apesar disso, vimos que Donnellan não pretende ditar o que é certo ou errado na atuação, porque ele acredita que, em arte, não é possível delimitar uma fórmula exata e correta que, conseqüentemente, anule as demais possibilidades pedagógicas, estratégicas e estéticas de sua prática. Não se trata de dizer, por exemplo, que o trabalho sobre alvo e reação é o correto e que o trabalho sobre ações físicas seja incorreto. Assim como não é possível dizer que um jogador de futevôlei é menos esportista que um jogador de vôlei apenas porque eles estão inseridos em esportes que possuem regras distintas. O que existe são diferentes jogos e diferentes possibilidades de alguém se exercer como um esportista, sem que isso instaure qual

é o correto e o incorreto na profissão. Mas, assim como o esportista, é prudente que o ator saiba qual é o jogo que ele se dispôs a jogar – para se adequar a esse jogo e para balizar a sua criação. Quando afirma, por exemplo, que a ação se origina do alvo e não do ator, Donnellan instaura uma regra a ser considerada quando o ator se encontra bloqueado – o que não impede que em diferentes perspectivas da atuação cênica o desbloqueio aconteça por outras vias. Para além disso, no jogo com o alvo, regras são necessárias, porque o ator deve saber reconhecer esse elemento, suas propriedades, sua função, caso contrário, ele correrá o risco de acreditar que qualquer coisa vista no espaço externo seja um alvo, o que fará com que ele se engane e permaneça igualmente bloqueado. Passemos às regras do alvo:

- 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, 2021).

A primeira regra é a seguinte: *sempre existe um alvo*. Para o ator que se encontra amedrontado e em bloqueio, essa regra é tranquilizadora. Se sempre existe um alvo, sempre haverá o que fazer, reativamente, em cena. Ao ator, cabe a tarefa de aguçar a sua atenção e sua imaginação para ser capaz de ver a pluralidade de alvos que existem nos contextos dramáticos e cênicos provocando-lhe reações. Sobre essa regra, Donnellan nos diz o seguinte: “O alvo pode ser real ou imaginário; concreto ou abstrato; mas a inquebrantável primeira regra é que todas as vezes e sem nenhuma exceção tem que existir um alvo” (DONNELLAN, 2021, p. 17).

Vejamos alguns exemplos propostos por Donnellan:

- ‘Previno Romeu.’
- ‘Engano a Sra. Capuleto.’
- ‘Zombo da ama.’
- ‘Abro a janela.’
- ‘Piso no balcão.’
- ‘Procuro a lua.’
- ‘Lembro-me de minha infância.’ (DONNELLAN, 2021, p. 17).



“Romeu”, “Sra. Capuleto”, “ama”, “janela”, “balcão” “lua” e “minha infância” são os alvos que desencadearam as reações de “prevenir”, “enganar”, “zombar”, “abrir”, “pisar”, “procurar” e “lembrar”, respectivamente. Se, como vimos, o ator precisa receber a ação do alvo para então reagir, constatamos que **sempre existe um alvo e sempre existe a ação do alvo**. Assim, para atuar “abro a janela”, por exemplo, a atriz poderia ver uma janela que a aprisiona e a impede de ter contato com o lado de fora, lugar em que existe o seu querido Romeu. Desse modo, “janela” se configura como um alvo que exerce a ação de aprisionar Julieta, e a atriz-Julieta poderia reagir sobre ela, abrindo-a, para transformar a ação do alvo. Assim, nesse exemplo, temos:

**ALVO: JANELA.**

**AÇÃO DO ALVO: APRISIONAR JULIETA**

**REAÇÃO DA ATRIZ-JULIETA: ABRIR A JANELA**

Notemos, pelos exemplos de Donnellan, que o alvo nunca é um verbo. O alvo é sempre um substantivo (algo ou alguém) que executa uma ação (verbo) sobre o ator. Por isso, o ator deve sempre ver o alvo (substantivo) e ver a ação do alvo (verbo), para conseguir reagir. No que concerne à reação do ator, Donnellan (2021) afirma que o ator só pode atuar verbos. Esses verbos precisam estar subordinados a um objeto – direto ou indireto – e o alvo é o objeto do verbo. Por isso, o ator consegue atuar “abro a janela”, “chuto a bola”, “escondo-me do fantasma”, mas não consegue atuar “eu vivo” ou “eu morro”, porque, nesses casos, não existe alvo e o ator se trancará dentro de casa.

Se o ator não consegue atuar “eu morro”, porque não há alvo, o encenador inglês alega que é possível atuar “Dou boas-vindas à morte” ou “luto contra a morte”, pois, a morte é um alvo abstrato. Essa lógica se fundamenta porque, sem o alvo, o ator se concentrará no ‘eu’ e tenderá a representar estados emocionais. Por isso, é mais útil para o ator ver a morte agindo sobre ele: sufocando-o, agredindo-o, ou ainda, acolhendo-o, acariciando-o, para que ele consiga responder a essa ação.

Ainda sobre a natureza desse alvo que sempre existe, Donnellan diz que ele pode ser real ou imaginário, concreto ou abstrato. Vejamos alguns exemplos de alvos concretos/reais: o parceiro

de cena, o espectador, uma cadeira, um cigarro, um feixe de luz do espetáculo, um ruído sonoro, uma porta, uma janela, etc. Já os alvos imaginários/abstratos podem ser: uma lembrança, uma voz imaginária, um fantasma (como espectro do pai de *Hamlet*, e o fantasma de Banquo, na cena do jantar, em *Macbeth*, por exemplo), e outros. A existência desses alvos depende unicamente das circunstâncias propostas dramáticas e cênicas do espetáculo a ser encenado.

Diante dessa primeira regra é muito importante que o ator não se iluda pela aparente facilidade em se detectar a existência de um alvo na cena. Seria imprudente, por exemplo, que desconhecendo as circunstâncias propostas da peça, o ator se lançasse à uma improvisação acreditando que qualquer porta, janela, cadeira ou pensamento seja, de fato, um alvo. O alvo não existe aleatoriamente. Ele é um elemento da cena que só é possível ser reconhecido quando há uma profunda compreensão do contexto da peça, das especificidades de suas circunstâncias – o que exige do ator um trabalho preparatório de conhecimento da vida da obra. Nesse sentido, de nada adianta ao ator conhecer apenas superficialmente a peça e o papel que irá atuar e se lançar à cena para reagir a alvos, porque uma compreensão genérica dificilmente permitirá que o ator encontre provocações sobre as quais reagir em cena – a generalização também é uma fonte de bloqueio e o ator deve buscar evitá-la. O alvo é um elemento provocativo que, de fato, *sempre existe* nas circunstâncias propostas da peça. Mas, para percebê-lo, é indispensável que haja um cuidadoso estudo – mental e sensorial – sobre o universo da obra.

A segunda regra é a de que *o alvo sempre existe exteriormente e a uma distância dimensionável*. Para reagirmos aos alvos, sejam eles de natureza real ou imaginária, precisamos antes vê-los em algum lugar. Esse lugar nunca é dentro do próprio ator, pois não há fusão entre o ator e o alvo. Entretanto, na perspectiva do ator-papel, o alvo pode ser “mim mesmo”, desde que o ator consiga exteriorizar esse “mim mesmo” para reagir sobre ele. No exemplo de Alex proposto por Albricker anteriormente, o ator, na perspectiva de Romeu, poderia vê-lo como um alvo fora de si realizando a ação de alertá-lo: “Ali mora o perigo, seu tolo! Não entre aí!” para, em seguida, reagir: “(Não!) É o Oriente! E Julieta é o Sol!”. Assim, mesmo que o alvo do ator seja ele mesmo, a segunda regra permanece implacável: não se pode encontrar o alvo no espaço de dentro, mas somente exteriormente e a uma distância dimensionável. Vejamos o que nos diz Donnellan:

O que acontece quando falo comigo mesmo? Bem, esse ‘comigo mesmo’ tem que ser um alvo. Por exemplo: se eu gritar para mim mesmo quando o chuveiro parar de funcionar, esse ‘mim mesmo’ com quem estou gritando é o idiota que se esqueceu de ligar para o bombeiro. Há uma diferença entre o ‘eu’ que repreende e o ‘mim mesmo’ que é o culpado. Entre o ‘eu’ e o ‘mim mesmo’ abre-se uma grande distância. [...] O ‘mim mesmo’ é um alvo e obedecerá a todas as regras (DONNELLAN, 2021, p. 78).

E se pensarmos que o alvo do ator seja uma lembrança? Como localizá-la exteriormente se o termo “lembrança” nos remete imediatamente a algo que se encontra dentro da nossa mente, ou seja, fundido a nós mesmos? Para refletirmos sobre essa questão, podemos lançar mão de uma analogia feita por Albricker (2019) entre o raciocínio de Donnellan e a seguinte experimentação de Grotowski, segundo o relato de Thomas Richards:

Em sua palestra no Hunter College, Grotowski também fez uma demonstração de outra ação física que era ao mesmo tempo simples e muito complexa. “Vamos tomar como exemplo a ação de lembrar” – ele disse. “Se alguém está se lembrando de alguma coisa, deve observar o que acontece em seu corpo”. [...] Ele falou que podia sentir fisicamente que essa memória estava em algum lugar atrás dele; nesse momento, para ele, estava em um lugar preciso, a pouco mais de um metro atrás de sua cabeça. Isso parecia muito importante: a memória estava *localizada no espaço com precisão*; e quase imperceptivelmente, mas de forma clara, seu corpo se curvou na direção desse lugar (RICHARDS, 2012, p. 33, grifo do autor).

Aqui, Richards está se referindo à experimentação de Grotowski sobre a ação de “lembrar”. Enquanto observava a demonstração, Richards constatou algo que, para ele, se revelou muito importante: a memória da qual Grotowski buscava se recordar estava “localizada no espaço com precisão”, o que possibilitou uma movimentação corporal específica de Grotowski responsável por concretizar a sua ação de “lembrar”. Em sua analogia, Albricker (2019) considera a possibilidade de Grotowski estar reagindo a essa lembrança como se esta fosse, naquele momento, sua parceira de cena, o seu alvo: “Ele entra em contato com a lembrança, relaciona-se com esse alvo, para que sua ação física possa ser organicamente realizada” (ALBRICKER, 2019, p. 268). Embora Grotowski e Richards não estejam, certamente, falando sobre alvo, conseguimos, a partir desse experimento, visualizar a “lembrança” como um alvo abstrato localizado em uma distância outra que não dentro da mente do ator – o que possibilita uma margem de movimento, de reação, assim como fez Grotowski ao curvar o seu corpo para trás, na tentativa de alcançá-la. Sobre essa questão, Donnellan afirma que “O espaço abre uma distância, uma distância que torna as coisas possíveis. Sempre que há uma distância, abre-se um caminho em potencial. [...] A fusão paralisa; a distância nos coloca em movimento” (DONNELLAN, 2021, p. 35).

A terceira regra nos diz que *o alvo existe antes que necessitemos dele*. Com essa regra, Donnellan liberta o ator do peso de ter que criar os seus alvos, porque esses não podem e não precisam ser criados. Os alvos já existem tanto no contexto dramaturgico quanto no contexto cênico, isto é, na soma das circunstâncias propostas elaboradas para a montagem do espetáculo. Ao ator, cabe a função de, cada vez mais, ampliar a sua atenção e a sua imaginação para ser capaz de ver, tanto nas circunstâncias propostas pelo texto quanto na cena, os alvos que o provocam a reagir. Para Donnellan, “descobrir” é muito mais útil do que “inventar”. Os alvos estão sempre à disposição do ator, esperando para serem encontrados.

A quarta regra é a seguinte: *o alvo é sempre específico*. Donnellan, logo na introdução do seu livro, afirma que “Uma boa atuação é sempre específica” (DONNELLAN, 2021, p. 8). Para que o ator evite reações cênicas generalizadas, ele precisa ver o alvo específico, e precisa ver a ação do alvo, igualmente específica – o que exige do ator a capacidade de prestar atenção nas coisas. Para aprofundarmos um pouco mais sobre a quarta regra, lançaremos mão da discussão proposta pelo diretor inglês a respeito da diferença existente entre os atos de “olhar” e “ver”. Para esse encenador: “‘Olhar’ significa que eu escolho onde localizar o meu foco. ‘Ver’ é prestar atenção ao que já existe. Posso olhar para alguma coisa sem vê-la” (DONNELLAN, 2021, p. 25). Não é raro que os atores, acostumados ao processo de repetição dos ensaios e das apresentações do espetáculo, se habituem apenas a olhar, desatentamente, para tudo aquilo que os cercam no contexto cênico: cenário, figurino, objetos cênicos, luz, adereços, parceiros de cena, etc. O fato de olhar sem ver atentamente anula a especificidade das coisas, fazendo com que o ator se cegue para os alvos e suas provocações, caindo, então, em generalizações.

O ato de ver pressupõe a capacidade de perceber a particularidade daquilo que é visto: reagir a um Romeu que acaricia, é diferente de reagir a um Romeu que agride, que por sua vez, é diferente de reagir a um genérico “Romeu”. Sobre a quarta regra, Albricker faz a seguinte ressalva: “O alvo sempre vem carregado de um contexto e vê-lo é função do ator. O ator não agrega ao alvo suas invenções do que poderia ser específico a este; o que o ator agrega ao alvo é a sua reação, que é decorrente da especificidade que enxerga no alvo” (ALBRICKER, 2014, p. 107). Assim como o alvo não pode ser inventado, suas especificidades também não podem ser invenções do ator. É claro que para haver o reconhecimento dessas especificidades,

o trabalho da imaginação é importante e necessário, considerando que a imaginação é fortalecida e impulsionada quando se é capaz de ver aquilo que de fato existe nas circunstâncias da peça.

Donnellan nos diz, por meio da quinta regra, que *o alvo está sempre em transformação*. Assim, o alvo nunca é um elemento estático, pois ele sofre constantes mudanças, mais ou menos sutis, ao longo de todo o espetáculo. O mesmo Romeu específico que Julieta vê no início da peça, se transformará em outro Romeu específico à medida que o conflito dramático se desenvolve. Parafraseando Donnellan (2021), a atriz que atua Julieta pode começar vendo um jovem rapaz romântico e encantador que a corteja, em seguida, talvez veja um jovem perdido e amedrontado, que a repele. Assim, seu trabalho será orientado por suas tentativas de abordar cada um desses Romeus diferentes. Por isso, ao sofrerem transformações, os alvos também provocam transformações nos atores – que reagirão com qualidades expressivas específicas em cada momento da atuação. Por outro lado, as reações dos atores também modificam os alvos. Exemplo disso é o espectador, inicialmente lerdo e frio que, após a fala de Romeu “É o Oriente! E Julieta é o Sol”, toma conhecimento de todo o esplendor de Julieta, tendo sua percepção modificada a respeito da protagonista.

A sexta e última regra é a de que *o alvo é sempre ativo*. O alvo está sempre fazendo alguma coisa para provocar a reação do ator e proporcionar modificações na situação cênica. Donnellan nos dá um exemplo: “Em vez de querer assassinar Desdêmona, Otelo deve ver uma esposa que o está destruindo, e, então, tem é que tentar transformar isso” (DONNELLAN, 2021, p. 21). Nessa perspectiva, o ator-Otelo não irá assassinar Desdêmona por vontade própria, ou porque assim determina o autor do texto e o encenador do espetáculo, mas porque ele vê concretamente o que o alvo Desdêmona está fazendo ativamente sobre ele, exigindo-lhe uma tomada de atitude, uma reação. Se observarmos nosso comportamento na vida, perceberemos que estamos sempre reagindo a algo que nos acontece: se a chuva entra pela janela e molha a nossa casa, fecharemos a janela; se o nosso estômago grita de fome, buscaremos comida na geladeira; se alguém nos diz algo que não concordamos, refutaremos com algum argumento. Tudo que fazemos, de certa forma, é para tentar transformar aquilo que nos acontece. Nesse sentido, no contexto teatral, Donnellan nos apresenta uma contribuição ao evidenciar que há sempre algo que antecede a nossa ação – não agimos de

maneira independente. Em teatro é importante que o ator tenha consciência disso, para que seja possível atuar reativamente aos acontecimentos da peça, evitando cair na armadilha da mera ilustração da ação.

Além das seis regras do alvo, Donnellan delimita outros sete princípios norteadores para a prática da atuação, por meio do que ele nomeou como *escolhas incômodas*<sup>28</sup>. Elas receberam esse nome porque, como veremos, são compostas por sete duplas de palavras que são, aparentemente, semelhantes, mas que se anulam mutuamente. A escolha é incômoda porque, na perspectiva de Donnellan, não há como o ator adotar ambas as opções, mesmo que, normalmente, seja essa a sua vontade. Ao escolher uma, elimina-se a outra. Vejamos quais são elas:

1. Concentração ou Atenção
2. Liberdade ou Independência
3. Ver ou Mostrar
4. Certeza ou Confiança
5. Criatividade ou Curiosidade
6. Originalidade ou Singularidade
7. Excitação ou Vida (DONNELLAN, 2021).

A primeira escolha que Donnellan nos propõe é entre **concentração** e **atenção**. Recorrentemente, ao longo deste capítulo, dissemos que o ator precisa prestar atenção nas coisas que existem em seu exterior para ser capaz de ver os alvos que o provocam a reagir na cena. Donnellan (2021) afirma que é mais útil para o ator estar atento do que concentrado, pois, para ele, a atenção conecta o ator com os alvos e com aquilo que acontece no momento presente, enquanto a concentração encerra sua percepção apenas sobre aquilo que existe dentro de si. O ator concentrado tende a projetar-se para o passado ou para o futuro, sempre em função do monitoramento daquilo que “eu ensaiei”, “eu planejei”, “eu criei”, “eu”, “eu”, “eu”... Então, para que os atores não se percam em abismos interiores, Donnellan sugere que eles vejam as coisas e prestem **atenção** ao que existe e ao que acontece no presente da cena.

---

<sup>28</sup> A relação entre as duplas de palavras propostas por Donnellan, bem como o significado que ele atribui a essas palavras, são definições bastante pragmáticas e específicas ao contexto de sua argumentação e, portanto, arbitrarias. Sua percepção de “concentração”, por exemplo, parece se originar de uma confusão comum entre os atores de que o ato de “se concentrar” seja o mesmo que “fechar-se em si”. Todavia, não existe concentração sem objeto. Não existe concentração em si. O que esse encenador observa, entretanto, na prática cênica, é que o ator tende a um isolamento quando tenta ficar concentrado. A proposta de Donnellan, de acordo com nossa compreensão, é abordar os sentidos de tais palavras pela forma como elas são percebidas no trabalho do ator, o que muitas vezes escapa de sua definição lógica e científica.

Aqui, cabe ponderarmos sobre um aspecto importante para a compreensão da proposta cênica de Donnellan. Quando esse encenador utiliza a expressão “ver as coisas” ou “ver os alvos”, ele não está se referindo unicamente ao sentido da visão. “Ver”, na terminologia de Donnellan, equivale à capacidade de perceber as coisas que existem pela utilização dos cinco sentidos. Pode-se ver os alvos com a audição, com o tato, com o paladar, com olfato e com a visão. Para tanto, é fundamental que o ator tenha **atenção**.

A segunda escolha incômoda é a seguinte: **liberdade** ou **independência**. Para Donnellan, o ator precisa renunciar à independência para ser livre na cena. Vimos que um dos sintomas e uma das causas do bloqueio do ator é o isolamento, isto é, quando o ator acredita ser independente na criação. Mas a independência cênica se assemelha à metáfora da casa vazia: isolado dentro de casa, não é possível adquirir alimento para se manter vivo. Em cena, o ator é nutrido por provocações advindas do outro, sendo esse outro um estímulo que não o seu próprio ‘eu’. Por isso, podemos constatar que ele é dependente das provocações oriundas das circunstâncias propostas da peça, do parceiro de cena, das provocações do diretor, da iluminação, do figurino, dos objetos, do cenário, dos adereços, etc. Em sua formação artística, ele é dependente, inclusive, de realizar exercícios, treinamentos, ensaios e tudo aquilo que o ajude a encontrar sua **liberdade** criativa na cena.

Já na terceira escolha, Donnellan incita o ator a escolher entre **ver** ou **mostrar**. Em sua perspectiva, não cabe ao ator querer mostrar sua personagem ao espectador, na tentativa de que seu trabalho seja devidamente “passado” para quem o assiste como, por exemplo, “quero passar a imagem de uma personagem confiante” ou “quero passar a imagem de uma personagem triste”. Donnellan ressalta que essa, além de ser uma atitude controladora sobre a recepção do outro, é também uma postura de um ator voltado para si, que almeja evidenciar os próprios resultados, em vez de reagir às circunstâncias da peça e ao que acontece no presente da cena. Sobre a noção de “mostrar” proposta por Donnellan, Albricker faz uma importante observação:

[...] entendemos que o mostrar que Donnellan nega não é o mostrar preconizado por Brecht (2000), para quem o ator deve expor os mecanismos teatrais ao espectador, mostrando que mostram – sem o mimetismo ilusionista –, revelando o artesanal de sua arte e suscitando uma postura crítica do espectador. O mostrar rejeitado por Donnellan, em nossa compreensão, remete ao narcisismo teatralista [...] que infla o ‘eu’ e esvazia a vida cênica, anulando o ver (ALBRICKER, 2019, p.164).

Mostrar, aqui, é uma vaidade do ator, enquanto **ver** é condição fundamental para que o ator estabeleça uma relação sensível com os alvos no jogo cênico.

A quarta escolha incômoda é a seguinte: **certeza** ou **confiança**. Como em todas as outras escolhas, precisamos optar apenas por uma. Donnellan afirma que não é útil para o ator querer ter certeza sobre aquilo que acontecerá em cena: que não esquecerá o texto, que seu parceiro de cena não esquecerá o texto, que tudo ocorrerá como ensaiado, que o *blackout* entrará no momento exato, etc. Sabemos que o jogo vivo da cena é sempre um convite ao acaso e às imprevisibilidades que podem surgir no momento do aqui e do agora. O desejo de ter certeza, nada mais é do que uma ânsia por controlar a si mesmo e o outro. E o Controle, como vimos, é uma ilusão provocada pelo Medo. Todavia, se não é possível ter certeza sobre o que irá acontecer ou não, o ator pode trabalhar com **confiança**: confiança de que suas falas estarão lá quando ele precisar, confiança no parceiro de cena, confiança de que o *blackout* acontecerá com precisão. O ator deve ter confiança, inclusive, em sua habilidade de se adaptar aos imprevistos, reagindo a eles como estímulos provocativos: caso o *blackout* se atrase ou a fala do parceiro de cena não seja dita como antes ensaiado, por exemplo, o ator confiante receberá esses imprevistos como novas provocações externas e não se paralisará diante das novas circunstâncias momentaneamente instauradas, porque a confiança predispõe o ator a encarar seja lá o que for que aconteça. Ele confia que ele reagirá, pois ele se encontra preparado para isso.

Vamos à quinta escolha incômoda: **criatividade** ou **curiosidade**. Começemos pelas palavras de Donnellan:

Renunciar à criatividade parece ser uma heresia para o artista. No entanto, é desastroso tentar ser criativo. Ser conscientemente criativo está diretamente relacionado com a concentração. A curiosidade é mais libertadora; a curiosidade está conectada à atenção e ao alvo. Tentar ser criativo é um péssimo hábito que nos manda para casa. É claro que todos os seres humanos são criativos, mas nossa criatividade é um sintoma e não uma causa. Não controlamos nossa própria criatividade, do mesmo jeito que não controlamos nossos sentimentos (DONNELLAN, 2021, p. 154).

Fica evidente que a proposta de Donnellan é que o ator trabalhe única e exclusivamente sobre os aspectos conscientes da criação, tendo confiança de que tudo aquilo que existe para além do nível consciente se manifeste em decorrência deste. Para esse encenador, a



criatividade é inerente aos seres humanos e a todos os artistas, assim como também é natural que o ator, como ser humano, carregue em si sentimentos vivos que poderão emergir em seus trabalhos. Porém, tanto os sentimentos quanto a criatividade escapam do nível consciente da criação, e tentar forçá-los é uma atitude que conduzirá o ator às questões bloqueadoras do ‘eu’. Desse modo, observamos que Donnellan não abre mão da criatividade, mas contesta o ato de tentar ser criativo. Em contrapartida, ele sugere que o ator aguace sua **curiosidade** cênica. O ator curioso é aquele que possui consciência de que coisas existem e acontecem para além de si e, por isso, ele buscará descobri-las por meio de uma atitude curiosa frente às circunstâncias da peça. A curiosidade cênica, atrelada à atenção, funciona como uma espécie de antena a captar cada estímulo provocativo que colocará o ator em movimento na cena, isto é, em relação e em reação a algo ou alguém. Além disso, a curiosidade é fundamental para ajudar o ator a ver a especificidade do alvo. Essa escolha incômoda está, portanto, intimamente conectada à regra do alvo que diz que este é sempre específico.

A sexta escolha incômoda é entre **originalidade** e **singularidade**. Donnellan atesta que quando o ator se esforça para ser original em cena, rompendo com tudo que já foi feito antes por outros atores, no intuito de apresentar algo diferente e inusitado, seu trabalho está condenado ao fracasso, pois, “sempre que tentamos ser originais, acabamos por parecer exatamente iguais a todo mundo que está tentando ser original. Produzimos um trabalho que já nasce morto” (DONNELLAN, 2021, p. 154). O ato de tentar ser original anula aquilo que nos pertence naturalmente e que se manifesta sem que façamos esforço: a nossa **singularidade**. Cada ator e cada atriz é única e insubstituível, pois cada um vê o mundo a partir de seus próprios olhos. Ora, o que é a atuação cênica se não uma perspectiva singular, um ponto de vista, dentre vários possíveis, que cada artista imprime em seu próprio trabalho? Se atuamos a partir daquilo que vemos, nossa atuação só pode ser singular. A tarefa do ator é abrir os olhos e despertar os sentidos para descobrir os alvos que o provocam a reagir nas circunstâncias propostas da peça, consciente de que “Cada ator pode descobrir alvos diferentes em uma mesma circunstância, quando está atento no ‘aqui e agora’”. (CHAVES, 2018, p. 68). Somos diferentes e vemos coisas diferentes, mesmo quando olhamos para uma mesma coisa. O ator precisa ter **confiança** em sua

**singularidade**, para que esta flua livremente e não seja obstruída pelos desejos controladores do ‘eu’.

Por fim, vamos à sétima e última escolha incômoda: **excitação** ou **vida**. Para Donnellan, enquanto artista, sua prioridade é que a atuação seja *viva*. Entretanto, para esse encenador, a vida cênica não é uma coisa que pode ser fabricada. O ator não consegue gerar uma atuação viva por pura força de vontade, pois não existe um dínamo de vitalidade em seu interior. A vida flui, acontece, se manifesta quando o ator se liberta das amarras do ‘eu’ para se conectar com as circunstâncias e com os alvos que existem no externo. Quando bloqueado, todavia, o ator tende a fabricar a excitação, uma espécie de bombeamento de emoções na tentativa de parecer vivo. Quanto mais o ator tentar forçar a vida, mais a sua atuação sucumbirá. Descartar a excitação e optar pela **vida** é também uma atitude de abdicar do desejo de controle da atuação para se dispor ao jogo reativo com os alvos. Quando o ator se abre para ver especificamente o que existe fora de si, ele cria as condições favoráveis para que a vida possa emergir em seu trabalho cênico.

Todos esses princípios – apresentados em forma de escolhas incômodas e regras – objetivam a promover a relação entre ator e mundo, ator e ficção, ator e situação concreta de cena. Além disso, contribuem para que o ator se perceba sempre em coletivo e em jogo, e também se liberte dos bloqueios que o impedem de atuar. As estratégias propostas por Donnellan, repetimos, não devem ser consideradas como máximas absolutas da técnica do ator, pois, conforme suas próprias palavras: “Funcionam apenas se funcionarem” (DONNELLAN, 2021, p. 15), são um convite à experimentação. Seu intuito é apresentar caminhos para que os atores não se percam em uma interioridade improdutiva e no excesso de racionalizações sobre o próprio fazer. O alvo é o elemento capaz de atrair a atenção do ator para o que já existe e está lá: exterior, ativo, esperando por ser descoberto e precisando ser transformado.

A seguir, nos debruçaremos sobre os aspectos que, a partir de nossa leitura e compreensão do livro de Donnellan, identificamos como estratégias para o trabalho do ator sobre a peça e o papel.

## 2.5 Trabalho invisível: a preparação do ator na peça e no papel

Sabemos que o objetivo de Donnellan não é ensinar o ator a atuar, mas desbloqueá-lo de modo que ele consiga atuar. Por isso, no que concerne ao trabalho atoral sobre a peça e o papel, o encenador britânico não propõe um método de ensaios, isto é, um como fazer. Ao contrário, Donnellan afirma que “Não existe um único jeito de fazer teatro. Não existe um único jeito de ensaiar uma peça. Não existe um único jeito de preparar o papel” (DONNELLAN, 2021, p. 63). Ele defende que quanto mais o ator se prepara, quanto mais ele pesquisar e conhecer sobre o universo da obra a ser encenada – suas circunstâncias propostas – mais ele se libertará para atuar.

Embora não proponha um método específico de prática de criação cênica, Donnellan circunscreve o trabalho do ator nas seguintes dimensões: o ‘trabalho invisível’ e o ‘trabalho visível’. Vejamos o que ele nos diz:

De uma maneira geral, podemos dividir o trabalho do ator em duas partes: o ensaio e a apresentação. De maneira mais controversa, podemos, também, dividir a mente do ser humano em duas partes: consciente e inconsciente. O ensaio e o inconsciente têm certas coisas em comum. Ambos são geralmente invisíveis, mas são essenciais. Salvaguardando suas diferenças, representam quatro quintos do *iceberg*, a apresentação e a consciência são visíveis. Podemos facilmente ver a ponta do *iceberg*, mas necessitamos de sabedoria para inferirmos os outros quatro quintos (DONNELLAN, 2021, p. 11).

Notemos que Donnellan divide o trabalho do ator basicamente em duas instâncias: o ensaio e a apresentação. A apresentação equivale ao trabalho visível do ator, ou seja, aquilo que se manifesta aos olhos do espectador. O trabalho invisível, por outro lado, compreende as etapas da preparação atoral que não se revelam diante do espectador. Nas etapas do trabalho invisível, Donnellan inclui não somente os ensaios, mas os exercícios de treinamento do ator, as pesquisas sobre a peça e o papel, as experimentações, improvisações e também a experiência de vida de cada ator. Por ser parte fundamental do processo de criação artística, sem o qual o visível não existiria, Donnellan aproxima a noção de trabalho invisível ao inconsciente da mente humana, pois ambos equivalem aos “quatro quintos do *iceberg*”. Sendo assim, o trabalho invisível é de suma importância e devemos dedicar atenção especial a ele.

No trabalho sobre a peça e o papel, é durante o trabalho invisível que os atores podem se preparar para atuar. Essa preparação abarca, basicamente, três aspectos. O primeiro que ressaltaremos diz respeito ao treinamento e aprimoramento das qualidades técnicas e expressivas do ator, em que ele deve realizar constantes exercícios que o habilitem para a prática da atuação cênica. De acordo com Donnellan:

[a atriz] Irina precisa ficar livre da preocupação de que seu corpo não está preparado para o que ela precisa que ele faça. Esse trabalho tem que ser feito logo no início de seu trabalho invisível e tem que ser parte de seu treinamento geral como atriz. Infelizmente, não existe nenhuma pílula que nos mantenha em forma. Assim, o treinamento de Irina nunca poderá ter fim. O ator precisa de disciplina para ser livre (DONNELLAN, 2021, p. 107).

O treinamento físico é uma atividade que deve ser constante na vida e na formação de um ator. Em se tratando do trabalho com o alvo é indispensável que o ator possua um corpo em constante desenvolvimento e aprimoramento, uma vez que ele depende do preparo de seu aparato físico para reagir com qualidades e nuances expressivas que possibilitarão que seu trabalho cênico seja, de fato, um trabalho artístico. De nada adiantaria ao ator ser capaz de ver o alvo, de receber a ação do alvo se, no momento de reagir, seu corpo não correspondesse às exigências daquilo que precisa ser feito. Se for necessário ao ator, por exemplo, reagir falando suave e pausadamente ou então firme e velozmente, sua voz precisa estar preparada para fazer isso. Sem esse preparo e treinamento técnico constante, o ator permanecerá bloqueado para atuar, não importa quantos alvos veja na cena.

Além do treinamento físico, existe ainda um segundo aspecto pertencente ao trabalho invisível, que abarca o contato com o texto e o universo da obra a ser encenada. Nesse momento, os artistas podem realizar leituras, exercícios, experimentações, improvisações, ensaios e tudo que for capaz de inseri-los nas circunstâncias da peça e de ajudá-los a atuar com especificidade. Quanto mais o ator conhecer sobre a vida da peça, quanto mais ele se empenhar em estudá-la por vias mentais e sensoriais, mais a sua imaginação será despertada e mais ele será capaz de descobrir provocações específicas na cena sobre as quais reagir.

Um terceiro aspecto do trabalho invisível é o que diz respeito à experiência de vida do ator. Nesse sentido, tudo que o ator, enquanto ser humano, vive, conhece e experimenta, se transforma em alimento para o seu trabalho artístico. De alguma maneira, a experiência vivida

atribui particularidades que são únicas a cada pessoa e que irão reverberar na criação do ator, contribuindo para a manifestação de sua singularidade artística e humana no espaço da cena.

Observando a pluralidade de métodos, estratégias e modos de preparação adotados por diferentes atores e grupos de teatro, de diferentes épocas e lugares, Donnellan (2021) afirma que raramente existem regras que delimitem como o trabalho invisível deve acontecer, mas, para ele, há a regra de que algum trabalho invisível deva existir de alguma maneira. Para esse encenador, realizar o trabalho invisível, entretanto, não é garantia de bons resultados no trabalho visível, pois o ator pode estudar exaustivamente seu papel e se preparar por longos meses e, ainda assim, permanecer bloqueado para atuar. O contrário também pode acontecer, ou seja, o ator pode não se dedicar tanto ao trabalho invisível e conseguir atuar com vida no trabalho visível. Mas, segundo Donnellan, “um lance de sorte como esse seria impossível de se sustentar” (DONNELLAN, 2021, p. 61). É mais proveitoso, então, que o ator invista em treinamento, estudo e preparação de modo a aumentar a possibilidade de que seu trabalho visível apresente resultados artisticamente satisfatórios.

Em sua comparação pragmática entre o trabalho invisível e o inconsciente da mente humana, Donnellan faz a seguinte constatação: ambos se manifestam independentemente de nosso controle e de nossa vontade consciente. Para ele, “o ator tem que esquecer o trabalho invisível durante o trabalho visível e confiar que o invisível se manifestará naturalmente” (DONNELLAN, 2021, p. 62). Nesse sentido, o encenador acredita que mesmo que o ator tenha realizado a mais extensa pesquisa e trabalho prévio sobre a peça e o papel, quando está em cena, em seu trabalho visível, ele não deve querer mostrar o trabalho invisível ao espectador, mas confiar que sua pesquisa e preparação influenciará diretamente em seu desempenho no instante presente da cena. Sobre esse aspecto, Donnellan expõe uma possível inquietação de Irina, atriz fictícia de seu livro *O ator e o alvo*:

Irina poderia muito bem se perguntar: ‘*Sim, mas como eu poderia deixar tudo isso claro?*’ A resposta é que nada jamais deveria ser ‘*deixado claro*’ e, especialmente, nada do trabalho invisível. Tão logo Irina tenha uma ideia, dirão para ela: ‘*Não atue essa ideia!*’ Exatamente. O trabalho invisível se manifesta por si só, onde quer e quando quer. O invisível será destruído a qualquer tentativa que fizermos para controlá-lo revelando seu funcionamento ou expondo-o ao espectador. O invisível nunca nos abandona permanentemente: ele retorna quando paramos de tentar controlá-lo (DONNELLAN, 2021, p. 66, grifos do autor).

Tal afirmação é coerente com a proposta de Donnellan, cujo intuito maior é libertar o ator do excesso de Controle sobre o próprio fazer para então se lançar ao jogo de reações com os alvos no tempo presente da cena. Lembremos que qualquer tentativa de recuperar, no trabalho visível, algo que foi alcançado antes no trabalho invisível, como uma emoção espontânea surgida em um ensaio, por exemplo, conduzirá o ator à dimensão do passado e poderá bloquear os seus sentidos para o que poderia estimulá-lo no hoje, no aqui e no agora da atuação.

Entretanto, se pensarmos além do que Donnellan nos propõe enquanto prática cênica, veremos que há aspectos do trabalho invisível que não podem e não devem ser “esquecidos” pelo ator quando está em cena: o conhecimento das circunstâncias propostas da peça, as tarefas da personagem, uma série de ideias, pensamentos e visualizações descobertas e acumuladas nos ensaios e que são responsáveis por fundamentar o comportamento do papel na peça. Todo esse trabalho de conhecimento da obra é invisível para o espectador, mas visível para o ator e ele não deve ser abandonado: é preciso ter consciência dele. É claro que muito da pesquisa invisível é “esquecida” quando se está em cena, porque é incorporada ao trabalho e, assim, se manifesta organicamente no momento da atuação. Entendemos que a proposta de Donnellan é evitar que o ator se aprisione na dimensão do passado e que ele consiga atuar diante daquilo que lhe acontece no presente da cena sem ficar se monitorando. Mas há um equilíbrio que se faz necessário: não se trata de “mostrar” o trabalho invisível, mas também não se trata de, literalmente, “esquecer”: diante dessa problemática, consideramos sensato que o ator seja capaz de desenvolver aquilo que Stanislávski nomeou como *perspectiva do ator e perspectiva do papel* (p. 38), ou seja, a habilidade de se manter conectado ao que acontece no tempo presente da cena sem, no entanto, perder a consciência dos aspectos que sustentam o todo de seu trabalho na peça. Trata-se de um dos complexos desafios da atuação cênica e de uma habilidade necessária à técnica do ator.

Para darmos sequência à discussão daquilo que Donnellan propõe como possibilidades de trabalho invisível, nos debruçaremos, a seguir, sobre algumas estratégias e reflexões propostas pelo diretor inglês que podem ser úteis ao ator no momento dos estudos sobre a peça e o papel. As estratégias apresentadas são fundamentadas pela lógica do trabalho atoral com os alvos no contexto da peça. É no trabalho invisível que se pode descobrir e

refinar cada vez mais os alvos que o ator vê em cena para que, no trabalho visível, ele seja capaz de ver coisas específicas e provocativas no espaço e reagir a elas de maneira também específica e provocativa. O jogo de ação e reação entre o ator e o alvo nas circunstâncias da peça depende da preparação que se faz, do estudo e do conhecimento da vida da obra em que ele irá atuar.

### **2.5.1 Entre ator e personagem existe uma distância vital**

É comum que no início do trabalho sobre o papel, o ator sinta a necessidade de conhecer em profundidade a sua personagem, buscando desvendar todos os traços de sua personalidade para, então, tentar se transformar nessa personagem, acreditando que somente assim será possível atuar de maneira crível aos olhos do espectador. Mas, sobre isso, Donnellan faz um alerta: o ator não consegue se transformar na sua personagem. Cada vez que tentar se metamorfosear, o artista cênico se perderá na criação e acabará apenas por ilustrar a personagem aos olhos do espectador:

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, 2021, p. 59).

O ator que atua “mostrando” é aquele ator preocupado em demasia com uma suposta fidelidade à personagem criada pelo autor do texto. Ele acredita na possibilidade de revelar ao espectador a personagem tal como ela é na literatura dramática – como se fosse possível limitar uma personagem literária sob definições exatas, precisas e imutáveis. Nessa tentativa, o artista cênico se preocupa em reproduzir precisamente aquilo que ele estudou e compreendeu da vida da personagem na peça, acreditando que assim terá se transformado nela. Mas, qualquer tentativa de “reprodução” anula o princípio da “reação”. Melhor do que querer “mostrar” ao espectador o quanto Julieta é romântica, corajosa e apaixonada é se inserir nas circunstâncias em que vive Julieta para reagir àquilo que lhe acontece na peça. Assim, a vida do papel será fruto daquilo que concebeu o autor do texto, mas também daquilo que concebeu o ator por meio do que ele efetivamente experimenta e descobre em cena.

Para ajudar o ator em seu trabalho invisível, Donnellan enfatiza que entre ator e personagem existe uma distância vital e libertadora e que, por isso, precisa ser considerada. O ator não tem que tentar se transformar na personagem, porque ele não é a personagem e não vai conseguir se fundir a ela. Essa distância de que fala Donnellan é algo de físico e concreto: existe o ator e existe a personagem. Um não vai deixar de existir em função do outro. Sua proposta, então, é que o ator *veja através dos olhos da personagem*, como se estes fossem lentes que possibilitem ao ator ver aquilo que a personagem vê (e não somente aquilo que o ator vê) nas circunstâncias da peça – o que permitirá um ponto de contato entre ator e personagem:

Irina só pode fazer o que Julieta faz. E ela não conseguirá fazer o que Julieta faz enquanto não vir o que Julieta vê. [...] Irina precisa caminhar através dos sentidos de Julieta para ver, perceber, 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, 2021, p. 59-60).

O que acontece, porém, na maioria das vezes em que se começa a improvisar um fragmento de uma peça, é que o ator desconsidera completamente aquilo que a personagem vê e começa a atuar somente de acordo com aquilo que ele, o ator, vê. E daí resulta a necessidade de ser criativo, uma cobrança por inventar maneiras interessantes de se relacionar com as coisas e pessoas que existem na peça: “como me sentar nessa cadeira? De pernas cruzadas ou não?”, “como apertar a sua mão? Com o braço esticado ou relaxado?”, “Como me apoiar sobre a mesa?”, “Faço esse gesto com a mão ou não?”. Esse tipo de preocupação revela que o ator está excessivamente distante da personagem e que, por isso, ele não é capaz de perceber e habitar o mundo que ela vê e habita. Quando Donnellan propõe que o ator *veja através dos olhos da personagem* é para que seja possível encurtar essa distância – sem, no entanto, desconsiderá-la ou anulá-la. Ao improvisar uma cena, o ator deve antes vestir as “lentes” que o possibilitem ver não a cadeira da sala de ensaio em que ele pode subir, agachar, carregar, pular, etc., mas a cadeira em que a personagem descansa languidamente em todo fim de tarde após o trabalho, por exemplo. Nesse sentido, o ator irá reagir e se relacionar com essa cadeira em função daquilo que a personagem vê, daquilo que é colocado para ela como uma circunstância, e não a partir daquilo que ele, ator, é capaz de inventar criativamente. Ver o mundo da peça pelos olhos da personagem ampliará a consciência do ator sobre o que a personagem faz ou não, porque,



diferentemente do ator, à ela não é permitido fazer tudo que gosta ou quer, pois a personagem vive restrita por circunstâncias propostas específicas (DONNELLAN, 2021) e o ator deve ser capaz de enxergar isso. Colocar-se em situação de cena para reagir às circunstâncias vendo-as pelos olhos da personagem possibilita ao ator não uma fusão bloqueadora, mas uma aproximação necessária para que seja possível dar vida ao papel.

Além de demarcar essa distância, Donnellan também elucida sobre as diferenças que existem entre ator e personagem. Antes de querer se transformar e acabar atuando de forma bloqueada e ilustrativa, é bom que o ator perceba com nitidez o que o distingue da personagem de modo que ele consiga operar na prática com essas diferenças. Vejamos alguns exemplos levantados por Donnellan.

Para o encenador inglês, as palavras do texto de Shakespeare, por exemplo, se apresentam em proporções relativamente diferentes para Irina e para Julieta. Onde a atriz acredita que sua emoção seja muito pequena diante da grandiosidade poética do texto shakespeariano, a personagem Julieta nunca estará satisfeita com a pequenez das palavras das quais ela dispõe, porque os obstáculos enfrentados por Julieta serão sempre maiores do que aquilo capaz de ser dito e resolvido por meio de palavras. Assim, Irina não deve se intimidar e se amedrontar diante do texto, acreditando que precisa gerir uma emoção elevada capaz de sustentá-lo na cena. Tal tentativa poderá bloquear a atriz, pois, como sabemos, as emoções independem de nossa vontade e não devem ser evocadas de maneira direta e consciente. A sugestão de Donnellan é que a atriz transfira o problema das palavras para a personagem: “o desafio de Irina é que o seu texto é demasiadamente bom; o problema de Julieta é que o seu texto não é bom o suficiente. Pois quanto mais as coisas importam para nós, mais banais parecem ser todas as palavras disponíveis” (DONNELLAN, 2021, p. 122). Nessa perspectiva, não cabe a Irina tentar “dizer bem o seu texto” ou “acertar a entonação”, mas deixar Julieta livre para experimentar e utilizar as palavras da melhor maneira com que ela, Julieta, conseguir para enfrentar os seus obstáculos. Sobre esse aspecto, afirma Donnellan, “a personagem tem que tentar enquanto o ator está proibido de tentar” (DONNELLAN, 2021, p. 113), pois as tentativas do ator podem conduzi-lo às questões bloqueadoras do ‘eu’, enquanto as tentativas da personagem dinamizarão as reações do ator no espaço da cena. É uma mudança de perspectiva que pode ser proveitosa.

Demarcando ainda mais diferenças entre ator e personagem, Donnellan propõe uma reflexão sobre os acontecimentos das circunstâncias propostas do texto. Para o diretor inglês, “más notícias para a personagem são sempre boas notícias para o ator” (DONNELLAN, 2021, p. 34). Em outras palavras, o que acontece de ruim com a personagem, o que é imposto sobre ela como obstáculo, será sempre ruim para a personagem, mas muito estimulante para o ator. Na peça de Shakespeare, por exemplo, a separação que é imposta entre Julieta e Romeu será sempre frustrante para Julieta, mas bastante estimulante para o trabalho de Irina, pois a atriz verá coisas específicas precisando ser transformadas no indomável universo exterior de Julieta, e isso, como sabemos, desencadeará as reações da atriz:

A frustração de Julieta torna-se esperança para Irina. Para Irina, ao contrário, essa distância [entre Julieta e Romeu] é a melhor notícia possível: um espaço de importância vital que Julieta continua tentando transpor e continua falhando. Essa distância é crucial, pois assegura que Irina pode deixar Julieta tentar o quanto quiser. E Irina pode descansar segura de que Julieta nunca poderá conseguir o que Julieta quer. Essa distância facilitadora proporciona aos atores um obstáculo a superar (DONNELLAN, 2021, p. 35).

Em uma concepção dramática de cena é preciso haver obstáculos para as personagens tentarem superar, caso contrário, não haverá nada para os atores fazerem no palco. Julieta não existe na peça de Shakespeare para declamar versos para Romeu. Julieta existe para tentar transformar as circunstâncias externas que a separam de Romeu. Por esse motivo, pode ser útil ao ator, em seu trabalho invisível sobre o papel, perceber os obstáculos impostos à sua personagem por meio das circunstâncias da peça. Os problemas de Julieta são péssimos para Julieta, mas ótimos para Irina, pois eles aguçarão a atenção e a curiosidade da atriz para ver as coisas que existem no universo de Julieta precisando ser transformadas, isto é, os alvos provocativos sobre os quais ela irá reagir.

Para delimitar mais uma diferença entre ator e personagem, Donnellan irá se debruçar sobre a questão das emoções. Segundo esse encenador, é impossível o ator expressar emoções, elas se expressam por si mesmas por meio daquilo que o ator faz. Diante do fato de que não é possível nem expressar e nem controlar as emoções, tanto na vida quanto na cena, o ator deveria se importar menos com elas e dedicar seus esforços àquilo que lhe compete fazer conscientemente: estudar as suas reações cênicas. Contudo, sabemos o quanto ainda os atores se atormentam diante do paradoxo dos sentimentos: mesmo não sendo possível expressá-los

ou controlá-los, uma personagem não é isenta de emoções e o público costuma ir ao teatro justamente para apreciar atuações imbuídas de paixões. Como o ator poderá operar na prática com essa contradição? Primeiramente, ele deveria confiar que as emoções fluem espontaneamente em decorrência daquilo que se faz nas circunstâncias da peça. Mas, se o ator ainda insistir em se preocupar com o problema das emoções de uma personagem, Donnellan apresenta a seguinte alternativa: pode ser útil reconhecer que as emoções da personagem sempre se apresentam como obstáculos àquilo que ela precisa fazer, pois “aquilo que sentimos serve sempre para dificultar mais o que fazemos, nunca para facilitar” (DONNELLAN, 2021, p. 114). Vejamos um exemplo fornecido pelo diretor:

Digamos que tenhamos que atuar uma personagem que grite para alguém: ‘*Sai daqui!*’ É provável que sintamos que tenhamos que encontrar o grito perfeito para expressar nosso sentimento de raiva. Mas isso não ajudará o ator. Na verdade, o oposto demonstrará ser mais proveitoso: o ator deve estabelecer uma divisão, separando o que a personagem sente daquilo que a personagem faz e, assim, confrontar os dois entre si. Assim, aqui, por exemplo, ao gritar: ‘*Sai daqui!*’, a personagem poderá sentir raiva, mas a personagem nunca poderá ‘fazer’ a raiva. O ator deve se permitir imaginar que a raiva da personagem serve para tornar mais difícil o ato de fazer com que o outro saia. Na verdade, para conseguir que o outro saia, a personagem tem que tentar controlar sua raiva. Talvez precise sussurrar ou expressar-se muito friamente para tentar um vigor maior com sua voz (DONNELLAN, 2021, p. 114-115).

Com esse exemplo, Donnellan está convidando o ator a se permitir imaginar que é possível a personagem controlar, ou tentar controlar, as próprias emoções a fim de que ela consiga fazer aquilo que ela precisa fazer. Talvez, se Medéia se rendesse à culpa e ao remorso de matar os próprios filhos, ela jamais teria concretizado o assassinato das crianças para vingar-se de Jasão. Por isso, a atriz não deve se preocupar em sentir a suposta tristeza de Medéia ao elaborar o seu plano fatal, pois a própria Medéia pode não se permitir senti-la. A cobrança por exprimir sentimentos em cena ainda é um mito existente em torno do fazer do ator. Sendo assim, quando bloqueado pela pata da aranha “eu não sei o que eu devo sentir”, o ator pode se lembrar que ele não consegue controlar as emoções, portanto, não deve se preocupar com elas. O que ele pode fazer, estrategicamente, é identificar as supostas emoções da personagem, confrontando aquilo que ela sente com aquilo que ela faz: “O ator precisa não só separar o sentimento da reação em polos opostos, mas principalmente, precisa colocar o sentimento e a reação em uma forte relação de disputa, de desacordo” (DONNELLAN, 2021, p. 115). Assim, a suposta “raiva” do exemplo acima não é um sentimento que ajuda a reação,

mas que atrapalha a reação. E o ator pode se permitir imaginar que a personagem faz de tudo para controlar essa emoção, para abafá-la, de modo que ela não se sobreponha e não atrapalhe aquilo que, de fato, necessita ser realizado enquanto reação. Nesse sentido, Donnellan parece sugerir que a emoção possa ser considerada como um alvo ativo, um alvo abstrato. A emoção é um obstáculo para a personagem, portanto pode ser um alvo. Essa estratégia, além de libertar o ator da necessidade de produzir sentimentos em cena, e da ilusão de que ele conseguirá sentir exatamente aquilo que a personagem sente, pode liberar sua imaginação e despertar uma energia proveitosa para sua atuação, pois ele poderá descobrir reações cada vez mais autênticas e livres “da poeira do clichê” (2021, p. 67).

Considerar a distância e as diferenças existentes entre ator e personagem pode ser o início de um caminho provocativo para o trabalho do ator sobre o papel. Reforçamos que esse tipo de pesquisa, quando feita, diz respeito ao trabalho invisível do ator e ele não deve querer mostrá-la quando estiver em seu trabalho visível, diante do espectador. As propostas de Donnellan para o trabalho invisível buscam refinar aquilo que o ator vê em cena, a fim de que ele possa ver sempre mais claramente e reagir especificamente quando estiver em seu trabalho visível. O ator não tem que almejar se transformar na personagem, nem durante a preparação, nem durante a apresentação, mas ele precisa reagir ao mundo vendo-o pelos olhos da personagem. De acordo com Donnellan, “o ator precisa ver o que está em jogo para a personagem e não o que está em jogo para o ator” (DONNELLAN, 2021, p. 124). O encenador inglês apresenta algumas estratégias para que isso seja possível.

### **2.5.2 As apostas: reagindo à ambivalência do universo exterior da personagem**

Começamos esta seção apresentando o seguinte raciocínio de Donnellan:

Tudo que fazemos é ambivalente. Obscurecemos essa ambivalência com sentimentalismo. Lidar sentimentalmente com alguma coisa é declarar que ela tenha apenas um significado. O sentimentalismo tenta dividir os mocinhos dos malvados e arruma a bagunça da ambivalência da vida. Ao buscarmos a certeza, rejeitamos a ambiguidade; e é precisamente assim que nos tornamos sentimentais (DONNELLAN, 2021, p. 160).

Para o diretor inglês, nós, seres humanos, vivemos em um universo ambivalente e, por esse motivo, tudo que vemos e fazemos é também ambivalente. Não é raro ficarmos desconcertados diante da pergunta “quem é você?” e nos embaralharmos ao tentar respondê-la, pois sabemos que não somos somente bons, somente queridos, somente felizes e somente amados. Não somos uma única coisa. Podemos ser, ao mesmo tempo, generosos e cruéis, sagazes e estúpidos, honestos e traiçoeiros. Aceitar a ambiguidade é um passo importante para fugirmos do sentimentalismo que nos impede de ver as coisas tais como elas são. No teatro, assim como na vida, as personagens também vivem em um universo ambivalente, veem e fazem coisas ambivalentes. O ator deve ser capaz de ver através dos olhos da personagem e isso implica na capacidade de ver o que está em jogo para a personagem nas circunstâncias propostas da peça. E o que está em jogo nunca é uma única coisa, porque a personagem sempre terá algo a ganhar e algo a perder em cada instante da cena:

Todo momento de vida propõe uma missão. A cada instante de sua vida, toda criatura tem que lidar com uma situação que ficará melhor ou pior. Esse melhor ou pior pode ser infinitamente imperceptível, mas sempre haverá alguma gradação de melhor ou pior. A única coisa que podemos ter certeza é da transformação [...] Para nós, para mim, para a mais insignificante ameoba e, também, para Julieta, *sempre haverá alguma coisa a ganhar e outra a perder. Seja lá o que for que dissermos e fizermos será para que a situação fique melhor e para evitar que ela piore*. Essa missão é o que move o ator. (DONNELLAN, 2021, p. 38, grifos nossos).

A partir da citação acima podemos constatar que, em cena, a personagem nunca estará inserida em uma situação estável. Em maior ou menor grau, sempre haverá alguma coisa em jogo e, dependendo do que a personagem fizer, a situação ficará melhor ou pior. A única certeza que se pode ter é que nada permanecerá igual, pois haverá sempre uma transformação da situação. Para que o ator seja capaz de ver o que está em jogo para a personagem, proporcionando-lhe uma missão, isto é, um obstáculo a ser enfrentado, Donnellan propõe, então, a estratégia das apostas.

As apostas consistem no desdobramento do alvo em duas partes opostas. Diante do alvo Romeu, por exemplo, a atriz, pelos olhos de Julieta, pode constatar: “Vejo um Romeu que quer fugir comigo e vejo um Romeu que não quer fugir comigo” (DONNELLAN, 2021, p. 39). Não há nenhuma certeza ou garantia de causa ganha para Julieta nas situações e nos obstáculos que ela enfrenta ao longo da peça. Ao atuar Julieta, a atriz deverá deixar a personagem lutar para alcançar aquilo que mais lhe interessa e a satisfaça (fugir com Romeu) e para evitar aquilo que

ela teme que aconteça (não fugir com Romeu), mesmo sem garantia de que vai conseguir. Para tanto, é importante que a atriz considere a regra de ambivalência das 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, 2021, p. 38, grifos do autor).

Isso significa que o ator não deve eliminar ou reduzir a parte negativa de uma situação em que se encontra a sua personagem, mas sim colocá-la em confronto com a parte positiva. Será esse embate entre a parte positiva e a parte negativa daquilo que está em jogo para a personagem que estimulará o ator a reagir frente aos obstáculos presentes nas circunstâncias propostas. Se, por outro lado, a parte negativa for desconsiderada, o ator reduzirá à unicidade tudo aquilo que a personagem vê e faz em cena, podendo cair na armadilha do sentimentalismo e no problema da atuação bloqueada. Retomando o exemplo de Donnellan, o que está em jogo para Julieta não pode ser apenas “que eu fugirei com Romeu”, mas sim “que eu fugirei com Romeu e que eu não fugirei com Romeu” (DONNELLAN, 2021, p. 39, grifo do autor), pois, conforme a regra da ambivalência, sempre haverá alguma coisa a ganhar e a perder.

Notemos que Donnellan diz que o que se tem a ganhar deve ser exatamente do mesmo tamanho do que se tem a perder. Ao formular as apostas, o ator deve buscar a simetria exata entre as palavras opostas, embora nem sempre seja possível encontrar tal simetria. Mas o diretor inglês reforça que a ideia de antônimos perfeitos na elaboração das apostas é importante para o trabalho prático do ator, pois, segundo observado por Camila Chaves:

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 (CHAVES, 2018, p. 74).

A funcionalidade prática das apostas na atuação consiste na delimitação de obstáculos a serem enfrentados pela personagem na peça – o que demandará atitudes do ator frente a esses obstáculos e despertará o seu dinamismo na cena. Nessa perspectiva, o ator não irá reagir porque a personagem tem objetivos a serem alcançados, visto que os objetivos geralmente

evidenciam apenas a parte positiva daquilo que está em jogo, isto é, o que se tem a ganhar. Donnellan (2021) observa que muitas atuações bloqueadas resultam de atores que veem e fazem coisas reduzidas à unicidade, desconsiderando a polaridade dos conflitos vivenciados pela personagem na peça. Tecnicamente, isso poderá resultar em ações puramente formais, aquelas que são executadas porque foram ensaiadas e marcadas previamente, não se configurando, portanto, como uma reação ao acontecimento do presente. O fato de confrontar a parte positiva e a parte negativa daquilo que está em jogo para a personagem poderá contribuir para dinamizar e especificar as reações do ator – que sempre reagirá no aqui e no agora para conquistar o ganho e evitar a perda, simultaneamente:

*‘Tento ensinar Romeu e tento não confundi-lo.’*

*‘Tento seduzir Romeu e tento não repeli-lo.’*

*‘Tento compreender Romeu e tento não interpretá-lo mal.’*

*‘Tento dizer a verdade para Romeu e tento não mentir para ele.’*

(DONNELLAN, 2021, p. 52, grifos do autor).

A estratégia das apostas visa realçar a ambivalência daquilo que o ator vê e daquilo que o ator faz em cena. Por consequência, ao ver o alvo desdobrado em dupla, o ator também responderá com uma reação desdobrada em dupla, pois, parafraseando Donnellan (2021), o ator sabe que quanto mais sua personagem está tentando fazer uma coisa, mais ela está tentando não fazer outra coisa. Em termos técnicos, essa ‘reação desdobrada em dupla’ equivale a uma reação altamente específica, cujas qualidades corporais/vocais do ator correspondam com precisão aos estímulos e obstáculos enfrentados pela personagem na peça, em sua luta constante para que a situação fique melhor e para evitar que ela piore.

Ainda sobre o trabalho com as apostas, Donnellan faz dois alertas. Primeiramente, o diretor inglês enfatiza que as apostas não devem ser elaboradas pela atriz “interiormente”, em uma tentativa de olhar para dentro da personagem para identificar aquilo que ela tem a ganhar e perder. As apostas não existem dentro da personagem. As apostas existem exteriormente, naquilo que a personagem vê (DONNELLAN, 2021). Assim, cabe ao ator ver através dos olhos da personagem a ambivalência de seu universo exterior e dos alvos que o provocam em cena. Nas palavras de Donnellan, “A personagem terá vida somente se o ator vir o que está

em jogo para a personagem” (2021, p. 43). Essa constatação nos direciona ao segundo alerta para o trabalho prático com as apostas.

Enfatizando mais uma diferença importante entre ator e personagem, Donnellan (2021) observa que existem as apostas da personagem e existem as apostas do ator, ambas são distintas e precisam ser devidamente separadas. O ator não conseguirá ver o que está em jogo para a personagem enquanto não se desprender do que está em jogo para ele, o ator: “será que eu atuarei bem ou atuarei mal?”, “eu irei atrair ou repelir o espectador com a minha atuação?”. O ator bloqueado geralmente é aquele que apostou alto demais em sua própria atuação e cegou-se para as provocações presentes nas circunstâncias propostas da peça. Diante da paralisia, Donnellan sugere que o ator reduza as apostas de si mesmo e aumente as apostas da personagem, vendo o que ela tem a ganhar e perder em cada situação. Quanto mais altas e estimulantes forem as apostas que o ator vir através dos olhos da personagem, mais ele será provocado a reagir ao acontecimento da cena e menos ele se preocupará com o próprio desempenho de ator. Quanto maior o risco enfrentado pela personagem, mais a natureza criativa do ator será despertada pela ânsia de resolução dos conflitos dessa personagem. Quando vista com nitidez e perspicácia, a ambivalência do universo exterior da personagem dinamizará energias externas e internas do ator, imbuindo de vida e especificidade cada uma de suas reações, pois, segundo Donnellan, “Quanto mais as apostas sobem, maior se tornam a pressão interior e a exterior. Quanto mais temos para perder ou ganhar, mais aumenta de tamanho aquilo que está no interior e mais aumenta de tamanho aquilo que está no exterior” (DONNELLAN, 2021, p. 115). As apostas energizam o trabalho do ator e os conflitos dão vida à personagem.

Por fim, é importante destacar que em *O ator e o alvo*, Donnellan nos apresenta as apostas como “a melhor saída do bloqueio” (DONNELLAN, 2021, p. 38). Para esse encenador, se todas as seis regras do alvo falharem, se o Medo e o Controle assumirem as rédeas da criação, generalizando tudo que o ator vê e faz em cena, existe ainda a estratégia das apostas, cuja principal função é libertá-lo dessa situação de extremo impasse. Todavia, nesta dissertação, consideraremos as apostas como parte do trabalho invisível sobre a peça e o papel independentemente se o ator está em situação de extremo bloqueio ou não. Assim, elas serão utilizadas como uma ferramenta de análise capaz de ajudar o ator em dois aspectos práticos:



a) especificar a situação em que sua personagem está inserida e b) identificar o que está em jogo para essa personagem em cada situação, delimitando os conflitos da peça. Tal abordagem não é incoerente com o que nos propõe Donnellan quando, considerando o princípio da ambivalência, afirma que “até a expressão ‘as apostas’ pode ser uma armadilha, caso indique que as apostas sejam uma única coisa” (DONNELLAN, 2021, p. 41).

### 2.5.3 Pesquisas sobre o papel

Vimos, na página 80, que “eu não sei quem eu sou” é uma das questões bloqueadoras que perturbam o ator no processo de trabalho sobre o papel. Donnellan (2021) observa que a primeira pergunta que geralmente o ator se faz ao começar a criar uma personagem é justamente: ‘Quem eu sou?’, que também pode ser entendida como ‘Quem é a minha personagem?’. Todavia, para esse diretor, tal inquietação pode não ter nenhuma utilidade ao trabalho prático do ator:

Tentar responder ‘*Quem eu sou?*’ é um trabalho para uma vida inteira. Quanto mais descobrimos sobre nós mesmos, mais nos damos conta de que não nos conhecemos completamente. Então, se não conseguimos responder apropriadamente a essa pergunta sobre nós mesmos, como conseguiremos respondê-la a respeito de outra pessoa? ‘*Quem eu sou?*’ é uma montanha enorme de perguntas em uma só, pouco provável de habilitar o ator em curtos períodos de ensaio de uma peça (DONNELLAN, 2021, p. 55, grifos do autor).

Sabemos que durante a preparação do ator na peça e no papel é comum que se gaste um tempo estendido em pesquisas teóricas sobre a personagem: busca-se compreender seu passado, presente e futuro na tentativa de compor toda a história de vida dessa personagem. Assim, os atores acreditam que em algum momento eles conseguirão responder, sob a perspectiva do papel, a tão perturbadora questão ‘Quem eu sou?’, na esperança de que tal compreensão possa despertar o senso de verdade quando estiverem atuando essa personagem na cena. Mas, para Donnellan, a crença emerge por meio daquilo que o ator experimenta no espaço cênico e não por meio de especulações teóricas elaboradas em sua cabeça. Além disso, como observado pelo diretor inglês, tentar responder ‘Quem eu sou?’ é uma tarefa bastante complexa no que diz respeito à vida da personagem e a nossa própria vida e, portanto, essa tentativa pode se configurar como um fardo para o trabalho prático do ator.

Donnellan ressalta ainda que a pergunta ‘Quem sou eu?’ é paralisante porque conduz o ator a encontrar respostas reduzidas à unicidade e que, por isso, não oferecem estímulos para o ator reagir em cena. Vejamos um exemplo de Camila Chaves:

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 (CHAVES, 2018, p.76).

É claro que é importante para o ator conhecer as informações básicas que caracterizam a personagem nas circunstâncias dramáticas da peça. O que estamos questionando aqui, a partir da provocação de Donnellan, é a atitude do ator ao se limitar e se apegar a essas informações como se elas fossem capazes de dinamizar a sua criação na cena. O fato de saber que Julieta é uma jovem aristocrata de quatorze anos de idade, romântica e apaixonada poderá não apenas bloquear a atriz pela unicidade dessas definições, como também conduzi-la ao clichê daquilo que se imagina que seja uma jovem aristocrata de quatorze anos de idade, romântica e apaixonada. A pesquisa sobre a personagem deve ser mais provocativa para o ator, evitando noções que inibam a sua imaginação e limitem a sua criação. Para Donnellan, o ator deve elaborar questões que o mobilizem na cena e, para isso, ele “precisa de perguntas que gerem respostas que causem mudanças” (DONNELLAN, 2021, p. 55).

Como estratégia estimulante e mobilizadora de pesquisa sobre o papel, Donnellan sugere que o ator substitua a pergunta ‘Quem eu sou?’ por uma pergunta desdobrada em dupla: ‘*quem eu preferiria ser?*’ junto com ‘*quem eu teria pavor de ser?*’ (DONNELLAN, 2021, p. 69), pois essas questões, ao apontarem para direções opostas, inflamarão a imaginação do ator e poderão suscitar respostas que impliquem em atitudes a serem tomadas na cena. Em função do seu amor por Romeu, Julieta certamente preferiria ser descendente de qualquer outra família que não a Capuleto e teria pavor de ser uma eterna prisioneira desse sobrenome. Não é à toa que a protagonista apresenta suas tentativas de modificar a situação: “Oh Romeu, Romeu, por que és Romeu? Negue o seu pai e recuse o seu nome. Mas, se não puder, seja apenas o meu amor e eu não serei mais uma Capuleto” (SHAKESPEARE citado por

DONNELLAN, 2021, p. 72). Desse modo, a atriz será provocada em função daquilo que pode ser modificado, assumindo uma atitude reativa frente a luta da personagem. Mas, se ao contrário, a atriz determinar que Julieta é apenas uma jovem apaixonada impedida de viver o seu grande amor, a fala acima poderá se configurar como uma lamentação sentimental que não implicará em nenhuma transformação da situação. Mais uma vez, o diretor inglês aposta na ambivalência como dinamizadora do trabalho prático do ator e no conflito como estímulo para a criação do papel. Ao trabalhar com as características da personagem, o ator deve fazer questionamentos e encontrar respostas que o movam para a reação.

Propondo esse estudo sobre as características da personagem, Donnellan está incitando o ator a trabalhar sobre a identidade dessa personagem. Se ‘Quem eu sou?’ é uma questão demasiadamente ampla e de difícil compreensão, tanto na vida real quanto na vida ficcional, a identidade é mais restrita, compreensível e passível de ser descrita. Vejamos o que Donnellan nos diz:

A identidade se parece com quem eu sou, dá a impressão de quem eu sou, de ter o mesmo perfume de quem eu sou, mas não é quem eu sou [...] Basicamente, nossa identidade é como queremos nos ver. Para nos convenceremos de quem somos, temos que convencer os outros também. Embora seja de vantagens questionáveis na vida real, a identidade pode ser um instrumento útil quando atuamos (DONNELLAN, 2021, p. 69).

Nessa perspectiva, a identidade se configura como uma construção, aquilo que arquitetamos sobre nós mesmos para nos apresentarmos ao mundo. Não se trata necessariamente de ‘quem eu sou’, mas de como eu desejo me ver e ser visto. Se para o ator é difícil responder “quem é a minha personagem?”, ele poderá se dedicar ao estudo da identidade dessa personagem, que por ser aquilo que se encontra na superfície, se torna mais facilmente detectável. Por exemplo, a atriz poderia definir Julieta como: amorosa, apaixonante, corajosa, confiável e sagaz. É o que ela, rapidamente, consegue identificar sobre Julieta. Para manter o princípio da ambivalência, Donnellan sugere que junto à identidade se elabore também uma espécie de anti-identidade da personagem. Assim, parafraseando o autor, se a atriz destaca tais características em Julieta, ela deverá imaginar uma outra Julieta em potencial que contenha características completamente opostas, uma anti-Julieta que se mantém em segredo: egoísta, indesejável, covarde e ignorante. Reiteramos que nem a identidade e nem a anti-identidade

equivalem a quem a personagem é. São apenas características potenciais. Mas, então, em que se constitui a funcionalidade prática desse procedimento?

Notemos que a identidade e a anti-identidade não compõem uma lista de verbos que estimulem reações, mas de adjetivos. E os adjetivos em si são estagnantes porque não provocam reações. Todavia, o ato de tentar promover a identidade e suprimir a anti-identidade da personagem pode liberar uma energia imaginativa proveitosa para o ator (DONNELLAN, 2021). Temendo ser covarde frente a cada um de seus obstáculos, por exemplo, Julieta dedicará todos os seus esforços para reagir sempre mais corajosamente e sempre mais precisamente aos que lhe acontece nas circunstâncias propostas da peça.

Mais uma vez, os pares opostos de palavras se apresentam como duplas dinâmicas capazes de mobilizar o ator pela instauração de conflitos. Ao trabalhar sobre o papel, o ator não deve se fazer perguntas reduzidas à unicidade para não encontrar respostas paralisantes. ‘Quem eu sou?’ é uma questão pouco provocativa para o ator. Por isso, trabalhar sobre a identidade (quem eu preferiria ser?) e a anti-identidade (quem eu teria pavor de ser?) pode ser mais útil durante a análise do papel, porque as respostas não se configurarão como verdades absolutas e cristalizantes, mas como características em potencial que podem ser promovidas ou suprimidas conforme as reações do ator:

A título de recapitulação: nossa identidade não é quem somos. Mas nossa anti-identidade também não é quem somos. Tudo que podemos dizer é que as duas juntas apresentam fortes indícios dos medos e das esperanças de uma pessoa, tanto consciente quanto inconscientemente. [...] Levar em conta não somente Julieta, mas também uma anti-Julieta pode ajudar [a atriz] em seu trabalho invisível. 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, 2021, p.72).

O intuito de Donnellan ao propor estratégias pautadas no princípio da ambivalência é evitar que o ator caia em noções permanentes sobre a personagem e, por conseguinte, se paralise em sua atuação, um vez que, segundo esse autor, “Uma personagem não é um ponto fixo, mas uma série de trajetórias em direções opostas” (DONNELLAN, 2021, p. 54). Quando o ator, vendo o mundo através dos olhos da personagem, consegue perceber a ambivalência do seu universo exterior, ele deixa de ter uma visão sentimental sobre a personagem para ir de encontro à sua dimensão humana – que é ambivalente por natureza. A partir dessas

provocações, podemos observar que Donnellan, mais uma vez, estimula o ator a aguçar sua curiosidade e atenção ao que existe e acontece do lado de fora, evitando que o ator adentre em sentimentalismos sobre o papel.

A elaboração da identidade e da anti-identidade, assim como as outras pesquisas do trabalho invisível, não é para ser exposta ao espectador, pois não se trata de uma ilustração da personagem, mas de um procedimento que ajudará o ator a refinar os alvos que ele vê e a reagir sobre eles com especificidade e precisão. Pretende-se que o ator ganhe liberdade, com mais possibilidades de reação, sem querer controlar o que pretensamente a personagem pode ou não pode fazer. Na perspectiva de Donnellan, o ator não deve mostrar quem é a sua personagem, mas deve ver coisas no espaço e a elas reagir. A personagem emergirá aos olhos do espectador não porque ela é boa ou má, mas porque as coisas que ela faz podem ser generosas ou perversas, ou ambas. A personagem é aquilo que ela vê e aquilo que ela faz.

#### **2.5.4 “O que eu faço”: uma descoberta no espaço**

“Eu não sei o que eu estou fazendo” – talvez essa seja a questão bloqueadora que mais atormenta o ator em seu processo de trabalho na peça e no papel. Consciente de que a ação é o elemento basilar de sua arte, nada pode ser mais aterrorizante para o ator do que entrar em cena, seja no trabalho visível ou invisível, e simplesmente não saber o que fazer. Reiterando todo o raciocínio exposto até aqui, sabemos que o dinamismo do artista cênico não pode ser despertado por sua vontade independente de agir, pois a energia e as provocações para se fazer tudo o que se faz em cena não se originam no ator, mas na profusão de alvos e ambivalências que existem no externo, nas circunstâncias propostas da peça:

O alvo ativo instala a energia do lado exterior de nós. Desse modo, conseguimos rebatê-la, reagir a ela e sobreviver dela. O alvo se torna uma bateria externa. Então, em vez de sempre nos perguntarmos ‘*O que eu estou fazendo?*’, é mais útil, em primeiro lugar, perguntarmo-nos ‘*O que o alvo está fazendo?*’ e, posteriormente, ‘*O que o alvo me impele a fazer?*’ (DONNELLAN, 2021, p. 22, grifos do autor).

Assim, antes de querer fazer alguma coisa, o ator precisa ver o que existe e acontece no espaço e nas circunstâncias da cena, pois conforme apontam a primeira e a sexta regra, o alvo

sempre existe e é ativo, o que significa que ele sempre estará fazendo alguma coisa sobre a qual o ator deverá reagir. Em uma improvisação, por exemplo, o ator deve se libertar da preocupação de ter que fazer algo ou de ter que começar algo do nada, porque a ação não se inicia do ator, mas do alvo. Portanto, “o que eu faço” não se trata de uma elaboração prévia ou de uma criação independente do artista na cena, mas de uma descoberta que acontece no espaço por meio de uma relação sensível com os alvos. Por isso, nessa perspectiva, a questão provocadora da atuação cênica não deve ser “o que eu vou fazer?”, mas “o que o alvo está fazendo?” e “o que o alvo me impele a fazer?”, pois é a ação do alvo que irá desencadear a reação do ator.

No trabalho sobre o papel, Donnellan ressalta que o ator deve atuar como se visse o mundo de dentro da personagem para fora, isto é, vendo aquilo que a personagem vê no espaço externo, porque todo fazer da personagem também depende unicamente do alvo. Para esse encenador, ver é um princípio ativo que na atuação cênica precisa ser considerado antes do fazer e do querer da personagem:

‘O que eu quero’ vem do alvo. Temos que ver alguma coisa antes que possamos querê-la. ‘Querer’ vem da coisa que vemos. O que Julieta quer vem daquilo que Julieta vê. Ver o que Julieta vê é o que importa. ‘Decidir o que Julieta quer’ atropela o passo fundamental que é ver. Planejar ‘o que minha personagem quer’ é diferente de ‘ver o que minha personagem vê’ (DONNELLAN, 2021, p. 45).

Assim, para saber o que Julieta quer, a atriz precisa antes de qualquer coisa, ver o que Julieta vê. O ato de planejar o querer da personagem é, para esse encenador, uma reflexão teórica que nada ajudará o ator, pois o planejamento é uma atitude mental que o desconecta do alvo e daquilo que está em jogo para a personagem na peça. Nessa perspectiva, não cabe ao ator olhar para o interior da personagem e investigar ali suas vontades, seus anseios e seus desejos, porque tudo que o ator poderá encontrar dentro da personagem são sentimentalismos que bloquearão os seus sentidos para perceber e reagir à ambivalência do universo exterior em que ela está inserida. Antes do querer e do fazer algo em cena, o ator precisa ver o que a personagem vê, pois, segundo Donnellan, “para o ator, o desejo origina-se no alvo e não da vontade da personagem” (DONNELLAN, 2021, p. 45).

O encenador inglês vai ainda mais longe em sua reflexão sobre o querer. Para esse diretor, considerar o que a personagem quer pode até ser útil nas pesquisas iniciais sobre o papel. Verificar que Julieta quer ficar com Romeu e não quer ficar com Páris, por exemplo, pode ajudar a atriz a começar a ver o que está em jogo para Julieta no contexto da peça. Todavia, para Donnellan, isso ainda não é suficiente porque, na maioria das vezes, nem mesmo a personagem sabe com tanta clareza e convicção aquilo que ela mesma quer. Por isso, o diretor inglês defende que o ator, ao realizar suas pesquisas sobre o papel, pode até considerar o querer da personagem, mas, talvez, em cena, ele tenha que esquecer esse querer, porque pode ser que nem mesmo a personagem saiba ou deseje saber o que quer.

Donnellan observa ainda que a palavra ‘querer’ pode não apresentar vantagens práticas ao trabalho do ator, podendo, inclusive, bloqueá-lo em sua atuação. O ato de considerar ‘o que eu quero’ ou ‘o que a personagem quer’ abre margem para o ator escolher e até mesmo criar esse querer, independentemente do contexto e do alvo, pressupondo uma atitude de controle e de isolamento diante das circunstâncias propostas. Além disso, podemos observar ainda que, na vida, geralmente nós queremos muitas coisas o tempo todo, mas nem sempre agimos em função desse querer. Em outras palavras, o querer nem sempre está atrelado à ação, ao fazer. Por isso, no contexto da peça, ‘o que a personagem quer’ pode não oferecer nenhum estímulo efetivo à reação do ator.

A partir dessas constatações, Donnellan (2021) afirma que ‘querer’ não é uma palavra muito útil para o ator, a não ser que se considere a antiga acepção do termo em inglês, *want*, que guarda o significado de ‘necessitar’ ou ‘precisar’. Para esse autor, a palavra ‘necessitar’ é mais provocativa e ajuda muito mais o ator, porque uma necessidade não surge do nada, mas daquilo que acontece no contexto, exigindo da personagem uma tomada de atitude.

O que a personagem faz depende do alvo, porque do ponto de vista da personagem, o alvo precisa ser modificado em função do que ela tem a ganhar e a perder. Julieta vê diferentes Romeus ao longo da peça (um Romeu amedrontado, um Romeu apavorado, um Romeu equivocado, etc.) e a atriz deve ser capaz de ver o que Julieta vê para descobrir aquilo que necessita ser transformado (um Romeu que precisa ser encorajado, acalmado, corrigido, etc.). No final das contas, quando Julieta fizer essas coisas com Romeu – encorajá-lo, acalmá-lo, corrigi-lo –, talvez ela o faça porque quer que Romeu se comporte da maneira X e não da

maneira Y. Ela quer que Romeu não se acovarde diante da guerra familiar existente entre eles, por exemplo. Não estamos afirmando que a personagem não possa querer coisas a partir daquilo que ela vê no alvo. Mas, corroborando com a proposta de Donnellan, acreditamos ser mais provocativo para o ator descobrir aquilo que a personagem tem necessidade de fazer, porque diferentemente de um querer, o necessitar jamais poderá dispensar a reação do ator. Se Julieta necessita que Romeu não se acovarde diante dos obstáculos, ela não perderá nenhuma oportunidade de tentar encorajá-lo cada vez mais ao longo do desenvolvimento da peça, o que despertará ainda mais a atenção e as possibilidades de reação da atriz.

Nessa perspectiva de atuação, a personagem não faz nada simplesmente porque ela quer, mas porque ela vê coisas que precisam ser transformadas. Esse fato não anula a possibilidade da personagem agir em função de uma necessidade própria, desde que esta tenha sido provocada pelo alvo e pelo contexto: “Em vez de querer simplesmente tomar ar fresco no balcão, talvez Julieta necessite de ar fresco, ou necessite de sossego longe da Ama ou necessite de sossego longe do barulho dos faxineiros” (DONNELLAN, 2021, p. 46). Quando a personagem necessita fazer alguma coisa, em função de uma provocação que veio do alvo, o ator deverá reagir como se a personagem não tivesse outra escolha. A necessidade sempre implicará na reação do ator.

Salvaguardando as diferenças entre ator e personagem, há um princípio em comum para eles na prática cênica proposta por Donnellan: tudo que a personagem faz depende do alvo e tudo que o ator faz também depende do alvo. Antes de se perguntar ‘o que eu faço?’, o ator precisa se questionar o que o alvo está fazendo e o que o alvo o impele a fazer. Assim, o ator se livrará do fardo de tudo criar e inventar, porque todo o seu fazer será estimulado por aquilo que já existe e está lá, esperando por ser descoberto e transformado. Nessa perspectiva, ‘o que eu faço’ se trata de uma descoberta que acontece no espaço, por meio da experimentação e da relação do ator com o que de específico e provocativo existe ali. Parafraseando Donnellan, o ator deve ser um explorador do universo que a personagem habita, de suas ambivalências e possibilidades de transformação. E nada disso precisa ser inventado pelo ator. Que ele se permita a tudo ver e descobrir.

Em vias de finalizar este capítulo, ressaltamos que quando Donnellan desperta a atenção do ator para se relacionar com alvos na cena, ele constrói uma estratégia de desvio do controle



excessivo da mente para que seja possível atuar também subconscientemente, pelo despertar dos sentidos. Em suas palavras: “Embora o ator possa atuar apenas o que é consciente, nem toda atuação é consciente. O alvo é o impulso que possibilita atuarmos tanto consciente quanto inconscientemente” (DONNELLAN, 2021, p. 162). De certa maneira, o trabalho com o alvo visa estimular o equilíbrio entre criação consciente e subconsciente, pois quando os sentidos do ator são despertados para perceber, receber e se relacionar com os mais diversos estímulos exteriores, abre-se um caminho em potencial para a reação subconsciente, aquela que não é previamente planejada pela mente consciente do ator.

É importante observarmos, porém, que o alvo não se trata de uma prestidigitação, de uma fórmula mágica para se fazer teatro, porque o alvo não é uma “muleta” para que o ator tenha o que fazer em cena, muito menos um truque de ilusão para que atuar se torne uma atividade menos complexa e trabalhosa. O alvo é um elemento específico que existe, de fato, nas circunstâncias propostas da peça e sua omissão enquanto elemento ativo da cena pode ser responsável por acarretar bloqueios devastadores à criação do ator. Embora Donnellan afirme recorrentemente que para sair da inércia basta ver o alvo e reagir, fazendo parecer que se trata de algo muito simples e fácil, é preciso compreender que para ser capaz de “ver alvo” e “reagir” será sempre necessário muito trabalho e estudo sobre a vida da peça e do papel, além de um treinamento constante e rigoroso das qualidades técnicas de um ator. Por fim, para que o trabalho com alvos seja possível, faz-se necessário uma mudança de perspectiva de caráter ético em relação ao trabalho do ator, em que será preciso se desprender constantemente da preocupação de ‘*Como me veem*’ para se atentar à questão ‘*O que eu vejo?*’. Essa missão deve mover o ator.

## CAPÍTULO 3: ANÁLISE ATIVA E ALVO: REFLEXÃO PEDAGÓGICA EXPANDIDA PARA O TRABALHO DO ATOR SOBRE A PEÇA E O PAPEL

A inspiração vem de muitas maneiras, pelas mais inesperadas razões, que muitas vezes são um mistério para os próprios atores. Na maioria das vezes, não precisamos de algum impulso divino, mas de um quase insignificante ‘apenas’.

(Stanislávski)

No presente capítulo, vamos apresentar uma reflexão pedagógica expandida para o trabalho atoral na análise ativa, por meio da aproximação, interseção e comparação entre os princípios e os procedimentos práticos de Stanislávski e Donnellan. Não pretendemos, com isso, propor uma reformulação no método de Stanislávski, mas sim, apresentar estratégias alternativas como um enriquecimento de possibilidades para o trabalho do ator sobre a peça e o papel.

### 3.1 Stanislávski e Donnellan: diálogos possíveis

Das explanações que apresentamos até aqui, podemos, de imediato, identificar o principal ponto de convergência entre os dois autores aqui estudados: para ambos, o teatro e a arte do ator devem se concretizar pela manifestação de vivências humanas autênticas no palco e pela experiência viva do ator em cena. Ao escrever o prefácio para *O trabalho do ator*, de Stanislávski, Donnellan afirma o seguinte:

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).

A partir dessa afirmação, podemos observar que Donnellan considera Stanislávski como uma inspiração. Ao estudarmos sua obra, inferimos que o diretor inglês se baseia no legado deixado pelo mestre russo – nem sempre concordando com ele – para dar sequência à investigação da arte do ator. Não podemos afirmar, entretanto, que o que Donnellan propõe

são desdobramentos das pesquisas e práticas de Stanislávski. Uma análise dedicada à estética teatral dos espetáculos do *Cheek by Jowl*, por exemplo, revelaria que Donnellan vai além de pressupostos dramáticos, abarcando a presença de procedimentos performativos e épicos em suas encenações e no trabalho dos atores – o que naturalmente se afasta do escopo stanislavskiano. Sobre essa questão, vejamos o que nos diz Albricker, a partir de uma crítica de Patrice Pavis:

Pavis, ao falar sobre o espetáculo *Twelfth Night* (Noite de Reis), texto de Shakespeare, encenado pelo *Cheek by Jowl* de 2003 a 2018, revela sua impressão de que Donnellan teria dirigido os atores não no sentido de levá-los a viver as personagens, mas sim de conduzi-los a um jogo de travestimento. Nesse jogo, na opinião do crítico, atores homens interpretavam mulheres – às vezes, interpretando mulheres que interpretam homens – “sem histeria, com certa distância, mas sem paródia”. (PAVIS citado por ALBRICKER, 2019, p. 164).

Analisar a estética teatral das encenações de Donnellan, bem como apontar possíveis conexões entre o trabalho com o alvo em atuações que expandam a noção de dramático, seria um trabalho que excederia os limites do estudo que propomos nesta dissertação. Cabe frisarmos, a partir da compreensão que temos sobre a obra desse diretor, que Donnellan não pretende ser um continuador das pesquisas de Stanislávski, porque ele não se limita a elas, mesmo que as tenha como importantes balizas de seu pensamento e prática teatral.

Voltemos ao primeiro ponto de encontro existente entre os dois encenadores: a busca por uma arte cênica viva. Vimos que, para Stanislávski, uma atuação viva é aquela em que o ator desenvolve a “lógica das ações” e a “verdade das paixões” no trabalho sobre o papel, sendo capaz de vivê-lo a cada vez de novo, em cada ensaio e apresentação. Para Donnellan, um ator vivo é aquele que desenvolve a atenção cênica plena, a receptividade para a ação dos outros e a habilidade de reagir aos estímulos externos no tempo presente da cena.

Os caminhos apontados por esses encenadores para se chegar à tal concepção de arte cênica viva, contudo, apresentam distinções, o que é natural, visto que esses artistas, como quaisquer outros, são frutos de um tempo e de uma cultura específica responsável por influenciar diretamente em suas necessidades e buscas artísticas. Stanislávski, em meio às efervescentes pesquisas que marcaram o início do século XX na Europa acerca dos mistérios da psique humana e suas manifestações corpóreas, pesquisou profundamente aquilo que, no trabalho do

ator, ele chamou de “ação interior” e “ação exterior”, isto é, ação mental e física, na busca pela integridade corpo-mente que, em seu vocabulário teatral, ficou conhecida como o funcionamento da “natureza humana” do ator em cena. Ocupava-se Stanislávski da tarefa de encontrar caminhos capazes de conduzir o ator às ações e emoções autênticas em cena, na criação da vida do espírito humano do papel e sua manifestação no palco de uma forma artística. Já Donnellan, lidando com as questões do ator no final do século XX e início do XXI, se debruça sobre o problema da supervalorização do ‘eu’ no processo criativo – não do ‘Eu’ que carrega em si a subjetividade humana e artística tão cara à arte do ator, mas do ‘eu’ vaidoso e controlador que, inflado, é capaz de bloquear a manifestação da vida na atuação. Assim, ocupa-se Donnellan com a tarefa de revelar as causas e os sintomas do bloqueio do ator no processo criativo e apontar estratégias capazes de desbloqueá-lo, para que a vida cênica encontre o caminho livre e condições propícias para emergir.

Embora a experiência viva na cena seja a principal busca desses encenadores, existe uma nuance em suas abordagens práticas que nos faz identificar suas diferentes perspectivas em relação à arte do ator: enquanto Stanislávski propôs procedimentos mobilizadores e caminhos precisos para a atuação cênica viva, revelando e desenvolvendo os elementos da arte do ator, Donnellan irá apostar em estratégias de desbloqueio daquilo que entrava e obstrui o fluxo da vida na atuação. Nos pareceu proveitoso, então, aproximar as perspectivas de ambos encenadores, bem como apontar seus pontos convergentes e divergentes, de modo a traçar estratégias complementares para a prática da análise ativa – tanto pela mobilização, quanto pelo desbloqueio da atividade criativa do ator – e assim, alargar a discussão pedagógica em torno do nosso objeto de estudo na presente dissertação.

Em sua tese de doutorado, Vinícius Albricker (2019), que tem como base de seu pensamento e prática artística os pressupostos de Stanislávski e Donnellan., aponta a *especificidade* como um dos princípios fundamentais ao fenômeno da atuação cênica viva<sup>29</sup>. De fato, tanto para Stanislávski quanto para Donnellan, a atuação viva é sempre específica – livre de ‘generalizações’, conforme o léxico de Stanislávski, ou ‘sentimentalismos’, conforme o termo de Donnellan. Podemos notar ainda que ambos encenadores procuram pela especificidade na atuação por meio de um trabalho aprofundado sobre as “circunstâncias propostas” da peça,

---

<sup>29</sup> Conferir: ALBRICKER, 2019.

conceito cunhado por Stanislávski. Todavia, cabe frisar que, enquanto Stanislávski sugere que o trabalho do ator seja sustentado pela criação e execução de ações físicas nas circunstâncias da peça, Donnellan aposta no jogo provocativo e reativo entre o ator e o alvo, por meio de reações dos atores nas circunstâncias da peça.

Tal distinção se apresentou para nós como a provocação inicial para a elaboração desta dissertação, nos fazendo pensar o trabalho do ator sobre as (re)ações físicas<sup>30</sup> do papel no contexto da análise ativa, em que buscamos aproximar as *ações físicas*, de Stanislávski, ao *alvo e reação*, de Donnellan, para o desencadeamento da atuação cênica do ator. Ao longo de nosso estudo, encontramos outras conexões possíveis entre análise ativa e alvo e que serão apresentadas adiante. Retomando a citação que colocamos no início deste capítulo, acreditamos que um simples ‘apenas’, isto é, algumas mudanças de perspectiva, mais ou menos sutis, sobre o trabalho do ator, possam ser úteis à interminável busca por caminhos capazes de conduzir o artista cênico ao limiar da criação subconsciente e à tão almejada atuação cênica viva.

### **3.2 Análise ativa: um lugar de onde se vê**

Se resgatarmos a origem da palavra ‘teatro’, no grego antigo, *theatron*, retomamos o sentido primário do termo como “lugar de onde se vê”, que implica em uma delimitação no espaço físico do acontecimento teatral, em que existe aquele que faz (o ator) e existe aquele que vê (o espectador). Contudo, conforme observado por Albricker: “o teatro não é apenas o lugar onde o espectador vê; nesse lugar, quem também vê é o ator” (ALBRICKER, 2019, p. 226). De fato, de acordo com o raciocínio de Donnellan, ver é um princípio ativo e fundamental para a arte da atuação que deve ser considerado antes de qualquer fazer. Para esse encenador, o constante desafio do ator é se desprender da questão ‘*como me veem?*’ para se atentar a ‘*o que eu vejo?*’. Tomaremos essa premissa do diretor inglês para fundamentar as reflexões que apresentaremos aqui, em que a análise ativa será considerada, sobretudo, como um lugar de onde ele, o ator, vê.

---

<sup>30</sup> Termo proposto por Albricker (2014).

Sabemos que um dos princípios da análise ativa consiste em evitar uma abordagem demasiadamente direta do texto do autor, suscitando no ator uma aproximação gradativa e sensorial com o material dramaturgicamente, por meio de um trabalho preparatório. Esse trabalho, como vimos, não se inicia pela memorização mecânica do texto, mas pela exploração mental de suas circunstâncias propostas. Nessa etapa, é importante que o ator encontre caminhos que agucem não apenas a mente, mas também e, sobretudo, o sentimento e a vontade criadora – que são os motores de sua vida psíquica. Para tanto, são necessários caminhos criativos que funcionem como uma espécie de chave de acesso ao mundo ficcional proposto pela dramaturgia. De acordo com Maria Knebel, essa etapa de exploração inicial “cumprirá um papel decisivo em todo o trabalho posterior” (KNEBEL, 2016, p. 30) e, por isso, devemos dedicar atenção especial a ela.

Retomemos a função da exploração mental do método de Stanislávski: é uma etapa de estudo do texto que visa explorar, detalhar e especificar as circunstâncias propostas pelo autor, na identificação de acontecimentos e tarefas ativas a serem improvisadas pelos atores no espaço da cena. Trata-se de uma preparação para a realização de *études*, no levantamento daquilo que poderá despertar o comportamento psicofísico e o dinamismo do ator. Se agregarmos aqui um raciocínio motivado pelos estudos sobre Donnellan, podemos dizer que tal análise se faz necessária, pois, inicialmente, será no conjunto das circunstâncias propostas do texto que o ator poderá encontrar provocações para reagir na cena. Quais estratégias desses encenadores podemos adotar, conjuntamente, para realização da exploração mental da peça e do papel?

Antes de mais nada, ressaltamos que Donnellan não apresenta, em sua obra, estratégias específicas para a análise mental da peça. O que estamos propondo é uma apropriação de princípios, ferramentas e estratégias desse diretor para o procedimento de exploração mental pertencente ao método de Stanislávski.

O primeiro passo para análise do texto é realizar um cuidadoso estudo de suas circunstâncias propostas, em que devemos considerar os seguintes aspectos, segundo Stanislávski: “a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida [e] o entendimento da peça por nós, atores e diretor” – que, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, são referentes ao estudo do texto do autor. Reforçamos a importância de tal investigação, uma vez que esses são aspectos das circunstâncias propostas que elucidam o

ator sobre a natureza dos conflitos da peça e despertam sua imaginação no processo de avaliação dos seus fatos e acontecimentos – para que tudo possa ser recriado a partir da relação com a contemporaneidade. Contudo, na prática teatral, podemos observar a dificuldade que muitos atores apresentam para realizarem tal estudo, uma vez que, geralmente, eles não sabem como fazê-lo. Embora Donnellan não aponte essa ideia, identificamos uma espécie de bloqueio atoral perante a análise das circunstâncias propostas do texto, que quando não identificado e trabalhado, pode acarretar em ainda mais bloqueios no momento da criação cênica.

O encenador russo Gueorgui Tovstonógov (1913-1988), refletindo sobre o trabalho do diretor no processo de conhecimento da vida da obra, reforça que as circunstâncias em que se lê uma peça assumem particular importância no processo criativo (D'AGOSTINI, 2018). Podemos expandir essa reflexão também para o trabalho do ator, considerando que o momento de conhecimento ou releitura de uma peça requer circunstâncias, atitudes e estratégias favoráveis que suscitem seu envolvimento humano e artístico com o universo ficcional, evitando possíveis bloqueios que impeçam uma percepção genuína daquilo que o autor fornece na obra.

O primeiro passo é reconhecer que o processo criativo do ator se inicia desde o primeiro contato com a peça e ele deve buscar condições e estratégias propícias para realizá-lo. A fim de auxiliá-lo nesse processo, sugerimos, então, alguns princípios, pertencentes às escolhas incômodas de Donnellan, a serem assumidos como atitudes do ator no momento do conhecimento ou releitura de uma obra. São eles: *atenção*, *curiosidade*, *singularidade* e *liberdade*. Embora Donnellan discorra sobre tais atitudes no contexto de criação na cena, refletiremos sobre elas também no âmbito da exploração mental da peça e do papel, de modo a libertar a percepção e a imaginação do ator frente ao estudo das circunstâncias da peça.

Sabemos que, segundo Donnellan, na prática cênica, o ator não deve buscar criar nada de dentro de si para não se desconectar das provocações externas e não bloquear a sua atuação. Também no estudo da peça, os estímulos para a criação se encontram no externo, isto é, nas circunstâncias propostas pelo autor. Sendo assim, o texto do autor será, nesse momento, o principal alimento e provocação do ator, para o qual ele deve direcionar o seu olhar atento e curioso. Nesse momento da análise, a *atenção* e a *curiosidade* são fundamentais para que o ator seja capaz de ver e descobrir o que já existe e acontece na peça, não carecendo, portanto,

de planejar ou inventar nada a partir de si. Antes de desejar recriar ou expandir o universo da obra pelo acréscimo de suas próprias ideias e circunstâncias, o ator deve executar o primeiro passo que é *ver*, despertando sua curiosidade e interesse por tudo que já existe ali, visível e perceptivelmente. Para tanto, basta se colocar diante do texto e se perguntar: ‘*o que eu vejo aqui?*’ e, então, começar a levantar os aspectos de suas circunstâncias propostas, sem a ansiedade de tudo querer planejar, inventar, inferir ou recriar. Quanto mais atenção e curiosidade se emprega na leitura de uma peça, mais a imaginação do artista será alimentada e estimulada pelo que emana da obra. É válido lembrar que a exploração da peça se trata de uma descoberta que será gradativa, e tudo o que não é revelado ou exposto explicitamente pela dramaturgia, poderá ser encontrado ao longo de todo o processo de análise pela ação, em que a atenção e a curiosidade cênicas serão igualmente necessárias.

Uma atitude capaz de cegar o ator frente ao estudo das circunstâncias do texto é o desejo que muitas vezes se tem de ser original na concepção de uma obra e na criação de uma personagem teatral. A ânsia por criar algo ‘diferenciado’ pode desviar a atenção do ator daquilo que realmente existe e acontece na peça e, conseqüentemente, ele começará a inventar e a impor “tarefas secundárias, erroneamente teatrais e de menor importância” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 332), infringindo, assim, a suposta supertarefa da obra. Para Stanislávski, tal atitude é responsável por distorcer o posterior trabalho cênico do ator – o que Donnellan identificaria como bloqueio – uma vez que esse ator não encontrará sustentação nas circunstâncias propostas da peça para reagir na cena. Por isso, assumir a *singularidade* em detrimento da originalidade durante a análise ajudará o ator a se conectar mais profundamente com as circunstâncias da peça e, conseqüentemente, com o seu próprio ponto de vista diante delas, porque enquanto o desejo de ser original está atrelado à preocupação de ‘*como me veem?*’, a singularidade está diretamente associada à questão ‘*o que eu vejo?*’, que será sempre uma perspectiva humana, pessoal e única do ator sobre a vida da peça e do papel.

Por fim, o ator atento, curioso e singular fará emergir a sua *liberdade* na análise da obra, que lhe permitirá abrir perspectivas de leituras e expandir o universo ficcional apresentado pelo autor. O ator não deve buscar inventar ou recriar as circunstâncias de maneira independente, ao contrário, quanto mais ele se alimentar daquilo que ele *vê* concretamente do que lhe é oferecido nas circunstâncias propostas, mais a sua imaginação criativa decolará. Sabemos que



os artistas cênicos são livres para acrescentarem novos “ses” e circunstâncias que alimentem o conflito da peça e inflamem a imaginação do ator, mas, reforçamos que isso só é possível pela conexão com as ideias inicialmente propostas pelo autor, não sendo possível fazê-lo de maneira independente.

Sendo assim, para realizar a exploração mental da peça, o ator deverá despertar e envolver a sua *atenção, curiosidade, singularidade e liberdade* de modo que ele consiga libertar a sua percepção para apreender o universo geral da obra, sem adentrar em muitos detalhes, pois, conforme recomendado por Stanislávski, o ator não deve, inicialmente, entulhar a cabeça com informações excessivas, mas adquirir um conhecimento prévio necessário, capaz de estimular e fundamentar suas improvisações no momento dos *études*.

Vimos que um dos procedimentos da análise ativa em meio ao estudo das circunstâncias propostas consiste na divisão da peça em acontecimentos, uma vez que eles carregam em si os conflitos – ou obstáculos – que serão enfrentados pelas personagens e que são responsáveis por provocar as ações (ou reações) do ator ao longo das improvisações. Stanislávski sempre atribuiu imensa importância ao aprofundamento e ao detalhamento do conflito dramático, possuía habilidade de desvendar e escancarar as contradições humanas das personagens nas peças, porque sabia que é justamente na luta entre forças opostas que reside a fâsca de vida capaz de inflamar e impulsionar a atividade criativa dos atores na cena. Sobre esse aspecto, afirma Boris Zinguerman:

[Stanislávski] não teve medo de aprofundar e ampliar as proporções do conflito dramático, sentindo que a harmonia não lhe escapará para lugar algum: ela vivia dentro dele. Essa capacidade renascentista, puchkiniana, tolstoiana e tchekhoviana de confirmar a harmonia através da comparação e da luta entre forças vitais que resistem uma à outra nunca o deixou. Desde o começo, tinha certeza de que a união e a plenitude da existência revelam-se na luta das contradições. [...] Sabia que, quanto mais profundo o conflito na peça, mais teatral se torna, mais forte brilha a vontade criativa dos atores transferindo-se destes para os personagens do drama (ZINGUERMAN, 2011, p. 24).

No entanto, em sua pedagogia teatral, o mestre russo não chegou a delinear e a apontar estratégias especificamente direcionadas para o desvelamento do conflito dramático, o que faz com que essa tarefa acabe ficando à mercê da capacidade interpretativa dos artistas cênicos na análise de uma obra. Embora tenha delimitado em termos do sistema a existência dessas lutas

opostas, por meio do que ele nomeou como ação transversal e contra-ação transversal da peça, Stanislávski se limitou a afirmar que “Cada ação encontra uma contra-ação, e a segunda evoca e fortalece a primeira. Então, em cada peça, paralelamente à ação transversal, existe uma contra-ação transversal oposta vindo ao seu encontro, em direção contrária”. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 334). Mas, como podemos identificar e operar na prática com a existência dessa contra-ação transversal? Quais estratégias podemos utilizar para o estudo e delimitação de conflitos na análise da obra?

Diante dessa suposta lacuna, percebemos que, ao estudar uma peça, nem sempre o ator dispõe de meios para conseguir identificar com clareza os conflitos enfrentados pelas personagens ao longo dos acontecimentos, podendo cair na armadilha de buscar e encontrar aquilo que Donnellan identificou como ‘respostas reduzidas à unicidade’ – capazes de anularem a existência do conflito e em nada estimularem as improvisações dos atores nos *études*. Em seu trabalho como diretor no *Cheek by Jowl*, cuja proposta é reexaminar textos clássicos do teatro com frescor e sem sentimentalismos, Donnellan investe na meticulosa tarefa de revelar o que de mais contraditório e humano existe nas obras, conferindo imensa importância ao estudo do conflito dramático. Como resultado dessa busca artística, o diretor inglês desenvolve e apresenta estratégias para que seja possível ao ator identificar, estabelecer e operar na prática com as ambivalências do acontecimento cênico. Essas estratégias se resumem, basicamente, na elaboração de perguntas ambivalentes diante das circunstâncias da peça e na visualização de *apostas*, as quais utilizaremos na prática da análise ativa como um recurso facilitador para o reconhecimento e delimitação de conflitos durante o estudo dos acontecimentos, no processo da exploração mental da peça e do papel.

Para exemplificar e expor o nosso raciocínio, vamos analisar um trecho retirado da peça *Fala baixo, senão eu grito* (1969), da dramaturga brasileira Leilah Assunção (1943).

A fábula da peça é a seguinte: Mariazinha, mulher solteira e virgem, vive solitariamente dentro do seu quarto em um pensionato de moças. Após um longo dia de trabalho, Mariazinha se encontra em seu quarto, preparando-se para dormir, quando, subitamente, é surpreendida pela invasão de um homem com um revólver na mão. O trecho que destacamos da peça é parte do acontecimento que nomeamos como “O assalto”. Para definirmos o acontecimento, utilizamos as perguntas sugeridas por Sulímov (D’AGOSTINI, 2018): ‘*O que aconteceu*

aqui? O que mudou em relação ao que era antes?”. E concluímos: a situação tranquila e segura em que Mariazinha se encontrava, se preparando para dormir, foi subitamente modificada pela invasão de um ladrão. Diante disso, nos perguntamos: de que modo a atriz poderá identificar o conflito e, assim, estabelecer a luta enfrentada por Mariazinha no acontecimento “O assalto”?

A análise que apresentaremos a seguir foi realizada considerando o ponto de vista da atriz no trabalho sobre a personagem Mariazinha. Vamos ao trecho da peça:

*Ela vê o homem. Espanto, horror; vai dar um grito, mas este não sai.*

*Fica de boca escancarada, estatelada.*

**HOMEM** — *(também assustado, apontando o revólver)* Boa noite...

*Ela. Estatelada.*

**HOMEM** — *(mais seguro)* Pode despençar dessa cara, que eu não vou te fazer nada não. Só se berrar, daí sim, se berrar, vai bala.

*Ela estatelada. Pausa.*

**HOMEM** — *(irritado)* Vai ou não vai mudar a fachada da cara? Tá me irritando, porra! Tudo isso é medo? Puta que pariu! *(pausa)* Escuta aqui geringonça. Se dentro de um segundo você não ficar calminha e tranquila, eu te mando um balaço no meio da cuca, tá? Contadinho no relógio, vamos lá... *(começa a contar; batendo compassadamente com o pé no chão, o terror dela aumenta cada vez mais)* Um... Dois... Três... Quatro... Cinco... Seis... *(começa a olhar para as pernas dela)* Sete... hi, eu tô vendo tudo, tudo!... *(ela ameaça fechar as pernas, para, vai fechando lentamente)* *(pausa, ele inquieta-se novamente e continua)* Sete... Oito... Nove... Dez... Onze... Doze... Treze... Quatorze... Ai sacó! Fecha a boca pelo menos! *(ele levanta-se, aproxima-se, examina a boca dela, volta, examina novamente, concentradíssimo)* Pôôô... Isso aí tá precisando de conserto, hein? *(concentradíssimo)* Olha lá aquele buraco com o nervo... tuuuudo pra fora... *(ela horrorizada, ele vai até as flores artificiais, tira calmamente o arame de uma, volta até a boca, preparando-se para enfiar o arame na boca)*. Vou ficar lá em cima até de manhã, cutucando... cutucando... *(ela fecha a boca)*. Ah... Assim, sim... Gosto de ser obedecido... *(dá uma examinada no quarto. Para ela novamente)*. Como é que você chama, hein?

**MARIAZINHA** — (...)

**HOMEM** — Bom, também não interessa; era só pra poder te chamar...

*Pausa.*

**HOMEM** — Como é o seu nome, hein?

**MARIAZINHA** — (...)

**HOMEM** — Pô, qual é a tua, hein, amizade? Hein, “bicho?” *(tenta todas as gírias)*

**MARIAZINHA** — (...)

**HOMEM** — *(pedante, cerimonioso)* Bem... eu estou querendo manter um “diálogo”; se não houver “correspondência”, vai um balaço no meio da babaca.

*Ela cruza rapidamente as pernas.*

**HOMEM** — Tá de trompa amarrada? Porque com o papai aqui até com bala pega, viu? Fazer filho é comigo. Tuuuudo distribuído pelo Brasil afora, *(pausa)* Tô esperando... tô querendo ouvir... tô esperando... vamos lá...

**MARIAZINHA** — (...)

**HOMEM** — Tô avisando... Se não falar, vai bala... Tô esperando...

**MARIAZINHA** — (...)

**HOMEM** — Coitada... Vai ver é muda mesmo. Você é muda, dona?

**MARIAZINHA** — (...)

*Ele chega até a luz azul, vagarosamente e a apaga.*

Grande silêncio.

**HOMEM** — *(dando passos pesados e lentos, com a voz de caverna)* Eh! Eh! Eh!

**MARIAZINHA** — Mamãe!!!!!! (ASSUNÇÃO, 2010, 101-103).

Mesmo na análise ativa, cujo acento do estudo é colocado sobre as circunstâncias, acontecimentos e tarefas das personagens – e não mais na predominante interioridade dos fatos e ações como antes no método do trabalho de mesa – tanto Stanislávski quando Knebel sugerem um mergulho nas “molas internas” da peça e no “mundo interior” das personagens para que seja possível descobrir ali seus conflitos e tudo aquilo que as movem por trás do comportamento aparente. Vejamos o que eles nos dizem:

O que realmente significa avaliar os fatos e acontecimentos da peça? Significa encontrar neles seu sentido interior oculto, sua essência espiritual, seu grau de importância e influência. Significa cavar sob os fatos e acontecimentos externos para encontrar ali outros acontecimentos, escondidos nas profundezas, que frequentemente são a causa dos fatos externos [...] Em suma: significa conhecer o esquema interior que define as relações entre as pessoas. Avaliar os fatos significa encontrar a chave que decifra muitos mistérios da ‘vida do espírito humano’ do papel, escondidos sob os fatos da peça (STANISLÁVSKI citado por KNEBEL, 2016, p. 145).

[...] o ator só recebe ajuda concreta quando o próprio diretor já estudou todas as *molas internas* da ação na peça, o caráter das inter-relações entre [as] personagens em colisão, *seu mundo interior* e a orientação de seus temperamentos, que são desvelados na realização da supertarefa (KNEBEL, 2016, p. 22, grifos nossos).

Ao contrário de tudo isso, Donnellan afirma que o conflito está instaurado única e exclusivamente na ambivalência do universo exterior em que vive a personagem na peça. Trata-se de uma mudança de perspectiva radical, mas que, de acordo com nossa percepção e apropriação para o contexto do nosso estudo, não pretende anular a dimensão psíquica da personagem, tão cara a Stanislávski na criação da vida do espírito humano do papel. O que se pretende é libertar o ator da tarefa de se enveredar em buscas interiores, e do risco de perder-se nessas buscas, uma vez que, como veremos, tudo poderá ser descoberto por meio de sua conexão com o universo exterior, ambivalente e instável em que habita a personagem na peça.

Embora essa não seja uma preocupação de Donnellan, acreditamos que as “molas internas” e o “mundo interior da personagem” de que falam Stanislávski e Knebel podem ser descobertos por meio daquilo que se vê no exterior e, talvez, esse seja mais um procedimento que coadune com a lógica de que aquilo que é externo conduz àquilo que é interno.

Desse modo, adotando a perspectiva de Donnellan, consideramos que a atriz, no trabalho sobre o trecho destacado acima, não deve procurar nada no interior de Mariazinha, pois, segundo o diretor inglês, ao olhar para dentro da personagem, a atriz não encontrará nenhum estímulo para reagir na cena. Ela deverá, então, olhar atentamente para as circunstâncias externas em que Mariazinha está inserida e perceber o conflito que emerge daquilo que já está acontecendo ali.

A atriz deve analisar o acontecimento pelos olhos da personagem e se perguntar: ‘*o que Mariazinha vê aqui?*’. Talvez, ela constate o seguinte: Mariazinha vê um ladrão que invade o seu espaço, a interroga e a ameaça. É o que, por ora, existe nas circunstâncias propostas pela autora da peça. Mas, isso ainda não basta, visto que são respostas reduzidas à unicidade e que, portanto, ainda não revelam o conflito da situação. É preciso que a atriz saiba o que está em jogo para a personagem, o que ela tem a ganhar e a perder. Para tanto, ela deve se perguntar: ‘*O que está em jogo aqui? O que estou sujeita a ganhar e o que estou sujeita a perder nesse momento específico?*’. Para conseguir responder a essa pergunta, a atriz deverá desdobrar o ladrão visto por Mariazinha em duplas dinâmicas e opostas, visualizando a dualidade do mesmo. Seguem algumas possibilidades:

O que Mariazinha vê:

Um ladrão que vai roubá-la e um ladrão que não vai roubá-la;

Um ladrão que vai sequestrá-la e um ladrão que não vai sequestrá-la;

Um ladrão que vai estuprá-la e um ladrão que não vai estuprá-la;

Um ladrão que vai matá-la e um ladrão que não vai matá-la.

Não será exagero pensar que o que está em jogo nesse momento é a própria vida de Mariazinha. Não uma vida genérica, mas precisamente aquele exato instante de vida em que ela se encontra diante de um homem com um revólver na mão. Seguindo a mesma regra da

ambivalência das apostas, a atriz poderá constatar que o conflito vivido por Mariazinha no acontecimento em questão é:

Que eu posso viver e que eu posso morrer.

O confronto entre o que se tem a ganhar e o que se tem a perder em uma situação sempre abrirá margem para a transformação dessa situação, por meio de tentativas da personagem. É possível que, sem reconhecer a situação ambivalente em que se encontra Mariazinha, bem como sua luta por garantir o próximo instante de vida e evitar a morte, a atriz, no momento das improvisações nos *études*, caia na armadilha de representar estados emocionais, ou seja, de ilustrar o pânico, o medo, o susto e a aparente inércia da personagem somente para ‘contar’ ao espectador que vai morrer. Isso além de não ser uma verdade única, pois ainda existe a possibilidade de reverter o jogo, configuraria uma tentativa de expressar emoções com total ausência de reação. Tal fato seria decorrente de uma percepção sentimental do acontecimento, em que o conflito estaria reduzido à unicidade de um ladrão que irá somente roubá-la, sequestrá-la e matá-la, não havendo, portanto, um obstáculo a ser enfrentado por Mariazinha, pois a atriz desconsideraria a contraparte da situação: a presença de um ladrão que não vai roubá-la, não vai sequestrá-la e não vai matá-la.

Dessa forma, perguntamos: poderia, nessas condições, a atriz ser capaz de ver o que precisa ser transformado na situação, provocando-a a reagir para conquistar o ganho e evitar a perda, isto é, a própria vida? Certamente não, porque, como demonstramos, a atriz, através dos olhos da personagem, não consegue perceber a contraparte do problema cênico: a transformação da realidade. Então, ela reagiria para quê? A única alternativa para a atriz seria somente ficar ‘contando’ o medo e o pânico que sente: pura demonstração de emoções, com total ausência de reação cênica. De acordo com Donnellan, em cena, “os atores frequentemente experimentam a paralisia quando ficam aprisionados a algo ‘reduzido à unicidade’” (DONNELLAN, 2020, p. 40), e esse aprisionamento “generalizado” ou “sentimentalista” pode ter sua origem ainda no processo de estudo mental do acontecimento.

Não basta para a atriz saber que Mariazinha se encontra em perigo. Em cena, a atriz deve ser capaz de ver aquilo que precisa ser transformado – para que a situação mude e para evitar que ela seja dada como perdida. Acreditamos que o detalhamento do conflito por meio da

estratégia das apostas – O que estou sujeito a ganhar e o que estou sujeito a perder? – poderá inflamar a imaginação da atriz e alterar significativamente aquilo que ela vê em cena, pelos olhos da personagem, provocando-lhe, de fato, reações.

Por exemplo, em dado momento de um *étude*, uma janela poderia se revelar aos olhos da atriz/Mariazinha como uma possibilidade de fuga ou pedido de socorro, e ela poderia tentar disparar e se atirar sobre a janela salvadora. O ladrão, se perspicaz, poderia perceber o movimento dos olhos de Mariazinha em direção à janela e impedi-la imediatamente de tentar, antes mesmo dela conseguir mover-se da cama. Talvez Mariazinha se veja realmente tão encurralada pelo ladrão, tão sem saída para qualquer lugar, que a única reação possível seja imobilizar-se, como um instinto primitivo em busca de sobrevivência, pois, nesse contexto, pode ser perigoso demais fazer qualquer movimento que desperte a fúria do invasor e coloque em xeque a sua própria vida. Diante disso, vários pensamentos começarão a povoar a mente de Mariazinha, exigindo dela que encontre uma saída dessa situação. Ao ser encurralada tanto pelo ladrão quanto pelos próprios pensamentos, talvez o próprio nome lhe escape da memória, se perdendo em meio à profusão de provocações altamente específicas que estão agindo velozmente sobre ela. Nessa circunstância, por mais que o ladrão insista: “Tô esperando... tô querendo ouvir... tô esperando... vamos lá...”, ela não conseguirá responder porque sequer consegue encontrar o próprio nome perdido pelo espaço.

Em termos práticos da atuação, todas essas possibilidades de reações irão configurar a luta da personagem para salvar a própria vida e para evitar perdê-la, o que dinamizará o trabalho da atriz na cena, libertando-a da armadilha da *ilustração* de emoções e colocando-a no âmbito da *reação*, do fazer alguma coisa para transformar a situação, ainda que ela permaneça em aparente inércia sobre uma cama do cenário durante todo o acontecimento. A inércia é aparente, porque, na verdade, trata-se da busca da personagem pelo que fazer: um processo reativo de observar, pesquisar e procurar aproveitar todas as oportunidades para transformar a realidade. Como resultado, tais reações, sob essa inércia aparente, irão apresentar “sinais que serão captados e interpretados” (ICLE, Gilberto, 2002, p. 57) tanto pelo espectador quanto pela própria atriz, de que na cena, ao mesmo tempo, há medo, mas expectativa de uma saída; há pânico, mas providência de uma tomada de atitude; há perigo, mas coragem de um enfrentamento audacioso e perspicaz.

É válido pontuar que o raciocínio exemplificativo exposto acima é apenas uma hipótese, entre outras imagináveis, daquilo que a atriz poderia ver em cena, pelos olhos da personagem, provocando-lhe reações na tentativa de promover a transformação da situação. Durante o estudo do acontecimento, a atriz não deve esboçar mentalmente suas reações cênicas, pois estas serão desencadeadas pelos estímulos que surgirem no ‘aqui’ e no ‘agora’ ao longo das improvisações nos *études*. No entanto, deve-se buscar identificar as tarefas da personagem: o que se faz diante do conflito estabelecido. Stanislávski apresenta uma distinção entre os elementos “tarefa” e “ação” importante de considerarmos nesse momento da discussão. Ele nos diz o seguinte: “É necessário entender exatamente de onde vem a tarefa e de onde vem a ação. A tarefa vem da cabeça, a ação, da intuição” (STANISLÁVSKI citado por D’AGOSTINI, 2018, p. 164). Tal afirmação nos faz refletir que as tarefas devem ser identificadas no processo da exploração mental, enquanto as ações (ou reações) devem ser descobertas ao longo das improvisações nos *études*. Isso se justifica porque o reconhecimento das tarefas, junto à identificação dos acontecimentos da peça, cria o que Stanislávski chamou de “canal navegável”, isto é, um determinado percurso capaz de orientar o ator durante a improvisação. Nesse sentido, podemos constatar que a estratégia das apostas apresentada acima não apenas contribui para revelar os conflitos de um acontecimento, como também contribui para revelar a tarefa (agora ambivalente) a ser executada pela personagem nesse acontecimento: no caso de Mariazinha, a tarefa de lutar pela vida e evitar perdê-la.

Reconhecer a ambivalência do acontecimento e da tarefa da personagem na exploração mental ajudará a refinar o olhar da atriz diante daquilo que ela verá no presente da cena, aguçando ao máximo a sua atenção para perceber e receber as provocações sobre as quais poderá reagir. Trata-se, ainda, de uma estratégia capaz de despertar o interesse da atriz pela cena, pois ela será desafiada a descobrir alternativas de resolução dos conflitos enfrentados por sua personagem na peça. Ademais, é importante frisar que a visualização de apostas na exploração mental trata-se de um ponto de partida, de uma estrutura provisória que ofereça à atriz estímulos iniciais para adentrar na fase dos *études*, momento em que ela poderá descobrir muitas outras ambivalências e provocações.

Sintetizando as reflexões expostas até aqui, podemos afirmar o seguinte: no estudo dos acontecimentos da peça, momento anterior à realização de *études*, o ator deverá procurar pela



ambivalência das situações e das tarefas da personagem, de modo a estabelecer obstáculos que serão os responsáveis por provocar as suas reações na cena. Para tanto, juntamente à questão sugerida por Sulimov ‘*O que aconteceu aqui? O que mudou em relação àquilo que era?*’, cujo propósito é delimitar o acontecimento, sugerimos as perguntas propostas por Donnellan ‘*O que eu vejo aqui?*’, e, em seguida, ‘*O que está em jogo nesse momento específico? O que estou sujeito a ganhar e o que estou sujeito a perder?*’, pertencentes à estratégia das apostas, cujo intuito, conforme estamos defendendo neste estudo é especificar a situação em que o ator irá atuar, evidenciando o conflito que estimulará suas reações na cena.

Se pensarmos em termos stanislavskianos, podemos dizer que enquanto a luta de Mariazinha no trecho analisado constitui parte da ação transversal da personagem na peça, os obstáculos que se interpõem diante dela frente a essa luta configuram parte da contra-ação transversal, ou seja, tudo aquilo que age contrariamente sobre Mariazinha, impondo problemas à personagem; problemas esses que a atriz deverá buscar solucionar por meio de suas reações na cena.

Segundo Stanislávski, “Se não houvesse na peça nenhuma contra-ação transversal e tudo se arranjasse por si só, aos intérpretes e personagens não restaria nada a fazer no palco (STANISLÁVSKI citado por MARIA KNEBEL, 2016, p. 49), o que nos faz concluir que a contra-ação é o atrito necessário para colocar a personagem em luta e em conflito, dinamizando, por consequência, todo o fazer do ator. Entretanto, na prática teatral, não são raros os casos em que o ator se limita a investigar somente aquilo que a sua personagem faz na peça, estudando e construindo suas próprias ações sem considerar a existência e a funcionalidade prática da contra-ação transversal para o seu trabalho de atuação. Nessas condições, o ator apenas conseguirá ‘informar’ a personagem ao espectador, na mera representação daquilo que existe na superfície da fábula da peça, sem alcançar o propósito de construir em cena um ser humano vivo que vê, percebe, recebe e reage aos obstáculos que se apresentam diante dele, no propósito de transformar a própria realidade. É nesse sentido que consideramos útil o trabalho sobre as apostas e suas ambivalências durante o estudo da peça e do papel, pois trata-se de uma estratégia que ajudará o ator a visualizar com mais clareza aquilo que Stanislávski nomeou como ação transversal e contra-ação transversal: o embate entre forças opostas que impulsiona a atuação dos atores e o dinamismo cênico, sendo esse dinamismo a base da arte dramática.

### 3.2.1 *Études*: uma análise pela (re)ação

Sabemos que a improvisação é um componente de uma das bases do método de Stanislávski: o *étude*. A análise ativa requer do ator a capacidade de se lançar à imprevisibilidade do jogo cênico para investigar a peça por meio de ações improvisadas, em que não há memorização prévia do texto do autor, tampouco, marcações de cena propostas pelo diretor. Tudo que o ator necessita nesse momento, no que concerne ao estudo da peça e do papel, são de informações e provocações específicas, retiradas das circunstâncias propostas do texto, que fundamentem e estimulem as suas experimentações no espaço da cena.

Dissemos, no primeiro capítulo da dissertação, que a prática dos *études* é o coração da análise ativa, porque é durante as improvisações que o ator descobre o material mais precioso para a criação. Entretanto, nem sempre o momento dos *études* acontece tão espontânea e organicamente conforme desejamos, pois diversos são os empecilhos que podem obstaculizar essa importante etapa da análise ativa, colocando em xeque todo o estudo da peça e do papel. Dentre esses empecilhos, podemos destacar o fato de que muitos atores – sejam eles estudantes ou profissionais – carregam consigo um fenômeno não muito raro entre praticantes de teatro: o medo de improvisar. Nesse sentido, por mais que o ator realize uma cuidadosa exploração mental da peça, considerando seus acontecimentos, tarefas, ambivalências e demais aspectos das circunstâncias propostas, quando chegar o momento das improvisações, esse ator poderá se paralisar pelo do Medo de fracassar: ‘*Eu não sei o que eu devo fazer*’, ‘*Eu não sei como eu devo improvisar*’, ‘*Será que eu atuarei bem ou eu atuarei mal?*’, etc. Como vimos em Donnellan, essas são questões centradas no ‘eu’ do ator e que, em meio a um processo criativo, são devastadoras e mais comuns do que podemos imaginar.

É natural que o ator deseje atuar bem, que ele anseie por realizar um trabalho satisfatório diante do espectador. Se partimos dos princípios de Stanislávski, sabemos que o que estamos buscando são caminhos para *a criação da vida do espírito humano do papel e sua manifestação no palco de uma forma artística* – tarefa que exige do ator um constante trabalho sobre si mesmo, no desenvolvimento de suas habilidades psicotécnicas e no aprimoramento de suas qualidades artísticas e humanas. Em outras palavras, a arte do ator requer uma formação constante por meio de exercícios e treinamentos específicos que farão emergir a qualidade artística que buscamos. Todavia, essa formação faz parte do trabalho

invisível do ator e ele deve ter confiança de que, em cena, suas habilidades irão se manifestar independentemente de sua vontade, pois elas são consequência de um trabalho preparatório. Portanto, no momento de uma improvisação, por exemplo, não cabe ao ator direcionar sua atenção para o desejo de atuar bem ou para o medo de atuar mal. Toda sua atenção deve ser direcionada para os problemas da sua personagem na peça e para as circunstâncias em que ela está inserida, pois, somente assim, o ator se libertará do medo de improvisar e conseguirá perceber aquilo que, de fato, estimulará a sua criação na cena.

Refletindo sobre o problema da improvisação no método da análise ativa, o ator, diretor e professor Eugênio Kusnet (1992), precursor dos estudos sobre Stanislávski no Brasil, apresenta as seguintes constatações:

Alguns dos nossos diretores, adeptos sinceros do método da “Análise Ativa”, acabam abandonando-o porque não encontram atores capazes de improvisar [...] Lembro-me de um ator que, desde o início dos trabalhos com uma peça, declarou-se contrário ao método da “análise ativa”. Ele explicou que estava acostumado a um outro processo, com o qual, aliás, dava-se muito bem: receber o texto, procurar compreendê-lo através de várias leituras, assimilá-lo a ponto de “sentir o papel” e só começar a agir no lugar do personagem depois de decorar o texto. Ele não concebia nenhuma outra maneira de trabalhar. A razão de sua atitude, a meu ver, não era apenas o hábito de trabalhar de maneira diferente, era um ator muito jovem para ter hábitos enraizados. A verdadeira razão era simplesmente a inibição. Ele se julgava incapaz de improvisar e, como a maioria dos atores, *tinha medo de expor-se ao ridículo*. [...] Muitos atores não possuem o dom do improvisado, ou então ignoram a sua capacidade de improvisar, pois muitos dos nossos atores nunca tiveram contato com esse método. Seja como for, a obrigatoriedade da improvisação nesse trabalho os constringe de antemão: “*Será que vou me expor ao ridículo?*” Entrando com esse pensamento no trabalho da “Análise Ativa”, eles se condenam a um fracasso inevitável (KUSNET, 1992, p. 100-122, grifos nossos).

Assim, Kusnet instaura uma problemática em torno da prática do método da análise ativa: diante do impasse do ator no momento da improvisação, interrompe-se o processo de análise pela ação. Se observarmos, na citação acima, os motivos que levam um ator a se esquivar da improvisação nos deparamos exatamente com aquilo que Donnellan identifica como as causas e os sintomas do bloqueio na atuação: o Medo e o Controle de um ator enclausurado dentro do seu próprio ‘eu’: ‘*será que vou me expor ao ridículo?*’. Nessas condições, por mais que o ator tenha realizado uma cuidadosa exploração mental da peça, ainda assim, esse ator poderá se paralisar no momento do *étude*, não sabendo por onde e nem como começar a agir improvisadamente nas circunstâncias da personagem, porque o autojulgamento desconecta sua atenção do presente da cena, cegando-o e levando-o ao bloqueio. Esse bloqueio pode se

manifestar tanto pela inércia literal do ator no espaço da cena quanto pela execução de movimentos, gestos e ações descontextualizadas que apenas irão afastá-lo do conteúdo da obra. Como evitar esse perigo? Quais princípios e estratégias práticas podemos lançar mão a fim de auxiliar o ator no momento da improvisação nos *études*?

Antes de mais nada, é importante lembrarmos e reforçarmos o sentido do *étude*: trata-se de um momento de investigação, em que a ação da peça, inicialmente estudada por vias racionais durante a exploração mental, será agora estudada por vias sensoriais durante as improvisações na cena. Por isso, ao realizar um *étude*, o ator não deve se preocupar em mostrar resultados ou em ‘acertar’ diante do diretor, do professor e/ou dos demais colegas do elenco, pois o objetivo é que se faça pesquisas e descobertas sobre o universo ainda pouco conhecido da obra, contexto em que o ‘erro’ é absolutamente normal e reconhecido como parte inerente de um processo investigativo. Compreendida a finalidade primeira do *étude* como um procedimento dedicado ao estudo e à experimentação, em que não há exigência pelo acerto imediato, o ator deve buscar amenizar suas cobranças em relação ao próprio trabalho e direcionar sua atenção única e exclusivamente para o contexto da peça e para os problemas enfrentados pela personagem.

É fato que a análise ativa visa estimular a autonomia criativa do ator, de modo que ele tenha caminhos para construir seus papéis a partir de si mesmo e de suas próprias ações nas circunstâncias em que existe a sua personagem na peça. Ao afirmar “Nada de Hamlet, existe só você!” (STANISLÁVSKI citado por ZINGUERMAN, 2011, p. 16) no momento em que um ator começa a improvisar as ações do príncipe dinamarquês, Stanislávski, ao mesmo tempo que liberta esse ator da busca por uma suposta fidelidade à personagem criada pela imaginação do dramaturgo, atribui uma enorme responsabilidade sobre o ator que, agora, deve “partir de si próprio” para construir a vida do espírito humano do papel de Hamlet – fato que revela tamanha crença do mestre russo na natureza ilimitada do ator-criador. Entretanto, analisando essa ‘responsabilidade’ pelo ponto de vista do ator, devemos considerar que demasiada atenção atribuída ao sujeito ‘eu’ no momento da criação poderá levá-lo a questões bloqueadoras da atuação, despertando seu medo e desejo de controle, uma vez que esse ator tenderá a se considerar como o único responsável por tudo criar em cena, cegando-se, assim, para o que existe e acontece além de si.

É precisamente nesse ponto da discussão, diante da problemática em torno da improvisação, que adotaremos para a prática da análise ativa e, sobretudo, para a realização de *études*, aquela que é a tese central do pensamento de Donnellan: o ator não é responsável por começar nada a partir de si, pois tudo que se faz em cena será sempre uma resposta a uma ação que não se origina dele, ator, mas do outro, do alvo. Para sair do bloqueio, o ator deve abrir os olhos e despertar os sentidos para ver e se dispor ao jogo com os alvos na cena. Não pretendemos, com isso, anular o ‘Eu’ do ator-criador, que carrega consigo as habilidades artísticas, experiências e percepções do artista cênico diante dos problemas da personagem e dos temas da peça, mas pretendemos traçar estratégias capazes de tranquilizar esse ‘Eu’, de acalmá-lo, a fim de que ele possa emergir por meio da relação e do jogo cênico estabelecido entre o ator e o alvo ao longo das experimentações nos *études*. Conforme defendido por Donnellan, aqui também consideraremos o alvo como o maestro do ator: antes de querer agir nas circunstâncias da peça, o ator deve ser capaz de ver o que já existe e acontece ativamente ao seu redor, carecendo de transformação e exigindo-lhe uma reação.

Nessa perspectiva, como mote para realização do *étude*, substituiremos a questão stanislavskiana ‘*O que EU faria se estivesse em tais circunstâncias?*’, no intuito de evitar o isolamento e a paralisação do ator, pelas questões donnellianas ‘*O que o ALVO está fazendo?*’ e, em seguida, ‘*O que o ALVO me impele a fazer?*’, no intuito de direcionar a sua atenção para o contexto da cena e para os elementos provocativos que nele existem. Assim, iniciaremos o processo de análise pela (re)ação. Antes, porém, de expormos o raciocínio por meio de um exemplo demonstrativo, vamos nos debruçar sobre alguns conceitos práticos de ambos encenadores, aproximando-os, comparando-os e contrapondo-os, a fim de estabelecermos os princípios e estratégias que adotaremos aqui como balizas para nossa prática e argumentação.

Os pesquisadores Vinícius Albricker (2014) e Camila Chaves (2018) elucidam em suas dissertações de mestrado sobre a complementariedade entre os conceitos de circunstâncias propostas e alvo. Para ambos pesquisadores, os alvos são elementos específicos que só podem ser encontrados nas circunstâncias propostas da peça. Isso quer dizer que não basta ao ator entrar em cena e dizer “vou ver alvos e reagir”, pois ele precisa ter um conhecimento profundo das circunstâncias propostas e uma atenção aguçada sobre elas para ser capaz de ver o que de específico e provocativo existe ali. É nesse sentido que tanto para

Stanislávski quanto para Donnellan, a atenção cênica é um elemento fundamental da técnica do ator, porque ela é a responsável por mantê-lo conectado às circunstâncias propostas e, conseqüentemente, aos alvos que nelas existem. Todavia, existem algumas distinções entre os dois encenadores no que concerne à prática sobre o elemento da atenção no exercício da atuação.

Para Stanislávski, o ator deve possuir a habilidade de concentrar a sua atenção no âmbito das circunstâncias propostas da peça, mantendo-se em relação e em comunicação com aquilo que existe e acontece unicamente no palco, de modo que sua atenção cênica não se disperse e se desvie em direção ao que ele chama de “buraco negro” da plateia. Esse procedimento é importante, segundo o mestre russo, para que o ator se mantenha envolvido com os problemas e as tarefas da personagem na peça e, assim, evite cair na armadilha do mero exibicionismo diante do espectador. Importante lembrar também sobre a existência da “quarta parede”, convenção teatral do teatro naturalista do século XX, em que os atores atuavam como se o espectador não existisse para eles, fato que reforça o pensamento e prática de Stanislávski em relação à atenção cênica dos atores.

Donnellan, por sua vez, diz que a atenção é importante para que o ator se mantenha conectado às circunstâncias propostas e ao tempo presente da cena, sem se desviar para o passado e para o futuro, a fim de não se bloquear diante dos estímulos provocativos que somente existem no presente da atuação. De certa maneira, o diretor inglês também reforça a necessidade de o ator se atentar ao que existe e acontece no palco, no contexto da peça. Contudo, para esse diretor, é completamente plausível que o espectador se configure como um alvo e atraia a atenção do ator em momentos específicos da atuação – vide o exemplo de Alex/Romeu reagindo ao espectador ‘lerdo e frio’ em relação à Julieta (p. 83). O importante é que essa relação direta entre ator e espectador, quando existir, seja oriunda de uma provocação contextualizada pelas circunstâncias da peça, não podendo se configurar, em hipótese alguma, como mera exibição atoral.

Aproximando as ideias dos dois encenadores, podemos dizer que a atenção é necessária para que o ator se mantenha conectado com as circunstâncias propostas da peça, com os alvos e com o tempo presente da atuação. Sabemos que, diferentemente de Stanislávski, Donnellan considera a “atenção” oposta à “concentração”, visto que, para ele, a concentração encerra o

olhar do ator sobre si, apartando-o de toda e qualquer relação. Já Stanislávski, recorrentemente, utiliza “atenção” como sinônimo de “concentração”, em que ambos os termos denotam a capacidade de o ator estabelecer relação com alguma coisa ou alguém. O que nos parece proveitoso destacar em torno dessa discussão é que tanto Stanislávski quanto Donnellan buscaram evidenciar e nomear as diversas ‘coisas’ que existem no palco e no contexto da peça para as quais o ator deve direcionar a sua *atenção*, no caso de Donnellan, e a *atenção/concentração*, no caso de Stanislávski, com o propósito de estabelecer relação. Essas ‘coisas’ foram batizadas como ‘objetos de atenção’, na prática de Stanislávski, e como ‘alvos’, na prática de Donnellan. Analisemos mais de perto os dispositivos práticos em questão, porque suas semelhanças e diferenças poderão suscitar ideias e práticas complementares para o trabalho do ator sobre o elemento da atenção cênica e suas implicações sobre os demais elementos da atuação.

Um objeto de atenção é alguma coisa que existe no contexto da peça para o qual o ator deve direcionar a sua atenção. Não se trata, no entanto, de qualquer objeto que o ator olhe e diga “é um objeto de atenção”, porque a sua existência depende de uma forte fundamentação nas circunstâncias propostas da peça. Stanislávski (2017) defende que o que atrai a atenção do ator não é necessariamente o objeto em si, mas uma ideia sugerida pela imaginação. Quando fundamentado pelas circunstâncias e enriquecido pelos acréscimos da imaginação, um objeto se torna atraente aos sentidos do ator, se converte em um estímulo para a ação. Nesse sentido, *circunstâncias propostas*, *atenção* e *imaginação* são elementos do sistema que ajudam o ator a se desviar daquilo que existe fora do âmbito da peça e a se conectar com o que existe e acontece no palco, por meio da relação com os objetos de atenção.

O alvo, de Donnellan, é alguma coisa ou alguém que existe no contexto da peça oferecendo ao ator estímulos nutritivos. Eles também são elementos específicos que atraem a atenção do ator. Assim como um objeto de atenção, um alvo não é qualquer coisa que o ator veja e diga “é o meu alvo”, porque ele também existe apenas na especificidade do contexto da peça. Por esse motivo, aqui também a atenção do ator precisa estar profundamente arraigada às circunstâncias propostas, porque, do contrário, ele correrá o risco de se relacionar com qualquer coisa “em geral”, não fundamentada pelas circunstâncias da peça, acreditando estar se relacionando com um alvo, que, ao contrário, só pode ser específico. Além disso, a

imaginação também é um elemento fundamental para a relação do ator com alvos na cena, porque é ela quem recria artisticamente as circunstâncias propostas e possibilita ao ator ver coisas atrativas e provocativas como, por exemplo, um ‘espectador lerdo e frio desdenhando de Julieta’ – algo que só pode ser visto e reconhecido pelo trabalho conjunto da atenção e da imaginação sobre o que existe nas circunstâncias da peça. Desse modo, *circunstâncias propostas*, *atenção* e *imaginação* são também elementos necessários para que o ator perceba e se relacione com os alvos na cena.

A primeira distinção que podemos identificar entre alvos e objetos de atenção é que, enquanto os alvos só existem no espaço externo, os objetos de atenção existem tanto no externo quanto no interno. O que há aqui, são perspectivas diferentes entre Stanislávski e Donnellan em suas compreensões pragmáticas daquilo que é “interno” e daquilo que é “externo” ao ator. Para o mestre russo, há possibilidades criativas inesgotáveis no âmbito que ele considera como a dimensão interior do ator. Para o diretor inglês, todo estímulo provocativo reside unicamente no espaço que ele considera como exterior ao ator. Vejamos como essas distinções reverberam em suas práticas artísticas e quais são as implicações no trabalho prático da atuação cênica. Observemos o diálogo entre Tortsov e Pácha, no livro de Stanislávski, durante uma aula sobre concentração e atenção:

- Agora lembre-se da *Marcha Fúnebre* de Chopin. Onde está o objeto?
- Inicialmente, fora de mim, em um cortejo fúnebre. Mas eu ouço o som da orquestra em algum lugar no fundo dos meus ouvidos, isto é, dentro de mim – explicou Pácha.
- E é aí que a sua concentração está focada?
- Sim (STANISLÁVSKI, 2017, p. 112, grifo do autor).

Aqui, ‘o som da *Marcha Fúnebre*’ é o objeto interior sobre o qual o ator focaliza a sua atenção. Esse som toca e reside dentro dos seus ouvidos, como resultado do trabalho de sua imaginação. Nesse caso, para se relacionar com esse objeto na cena – apreciando a beleza da música ou tentando livrar-se dela, por exemplo – o ator deve manter sua atenção concentrada no objeto interno, no som, caso contrário, ela poderá se dissipar e se perder pelo espaço, interrompendo o processo de relação e comunicação entre ator e objeto de atenção. Segundo Nair D’Agostini, “O objeto da vida imaginária chega indiretamente através de um objeto auxiliar, externo, que é aquilo que acontece com os cinco sentidos. A atenção se dirige para



determinado lugar e daí surgem representações visuais, que originam uma sensação interior” (D’AGOSTINI, 2018, p. 82). Nesse caso, a relação do ator com o objeto interior, ‘o som’, acontece de forma indireta, mediada pela relação com um objeto exterior, a representação visual do ‘o cortejo fúnebre’.

Agora, imaginemos o mesmo diálogo pelo prisma de Donnellan. Certamente, o diretor inglês ajudaria o ator a localizar ‘o som da Marcha Fúnebre’ como um alvo imaginário exterior agindo efetivamente no espaço cênico. Ao ator, cabe a função de vê-lo: seria a Marcha Fúnebre um som pianíssimo que insiste em cantarolar e se lamentar incessantemente sobre os seus ouvidos? Ou uma elegante senhora o convidando a dançar pelo espaço? Nesse caso, ‘o som da Marcha Fúnebre’ não existe dentro do ator, mas do lado de fora, agindo, de fato, como um parceiro de cena. O que Donnellan propõe é uma relação direta entre o ator e o alvo, que só é possível quando o ator se dispõe ao jogo com o que existe no externo – o que não impede, entretanto, que sensações interiores, como a sensação de estar ouvindo o som da música, sejam suscitadas no ator como consequência dessa relação.

O que Stanislávski define como “objeto interior” e o que Donnellan define como “alvo exterior” são, na verdade, procedimentos didáticos e artísticos para que o ator consiga acreditar na existência de algo que, na realidade, não existe e não acontece de fato: o som não está tocando nem “dentro” e nem “fora” do ator, o som começa a existir a partir de um intenso trabalho da imaginação do ator, que irá reagir com seu corpo-mente como SE aquela coisa ficcional existisse. Em ambos os casos, para que seja possível se relacionar com uma música imaginária em cena, seja como um objeto interior ou como um alvo, o uso da imaginação é fundamental para que o ator seja capaz de ouvi-la internamente ou concretizá-la em som e imagem atuando pelo espaço. Adquirir crença e se relacionar com a existência de algo que é fruto da imaginação é um processo complexo de criação artística e nisso consiste, em grande parte, a obra de arte de um ator.

Diante disso, pensando didaticamente, corroboramos com a proposta de Donnellan e acreditamos ser mais eficaz ao ator, também nesse caso, privilegiar a relação com a exterioridade – para que ele não corra o risco de se enveredar em uma suposta interioridade e acabe se isolando e se desconectando daquilo que existe na cena e, por consequência, ficando bloqueado.

Por se tratarem de pontos focais, os objetos de atenção são também estáveis. Stanislávski (2017) relata sobre a importância de se acrescentar novos sentidos e circunstâncias para que esses objetos ganhem vida no contexto cênico e ficcional. Ele afirma que uma pequena lâmpada acesa em meio à escuridão, por exemplo, pode se transformar em uma outra coisa, como o olho de um monstro, se assim imaginar o ator. Quando o objeto é revitalizado pela mente inventiva do ator, torna-se possível estabelecer uma relação entre ambos, pois o que passa a existir não é mais uma simples lâmpada, mas o olho de um monstro que observa o ator, que o faz querer se esconder ou elaborar um plano de ataque. Desse modo, para o objeto de atenção ganhar vida no palco, ele necessita ser modificado e alimentado pela imaginação do ator que irá fazê-lo existir de uma “outra forma mais poderosa” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 116), capaz de impulsionar sua atividade criadora na cena. Sobre esse aspecto, afirma Franco Ruffini: “Se para um objeto real se trata de prestar atenção a cada detalhe, para um objeto real da ficção se trata de *criar* os detalhes, mediante a atenção que se dá a eles” (RUFFINI citado por D’AGOSTINI, 2018, p. 84, grifo nosso).

O alvo, por outro lado, não é um foco, tampouco, um objeto estável em cena, porque, como regra, o alvo está sempre em transformação. Donnellan diz que “A palavra foco soa como se tivesse tudo a ver com alvo. Mas dizer: ‘*Focamos em alguma coisa*’ é completamente diferente de dizer ‘*Vemos alguma coisa*’. (DONNELLAN, 2020, p. 24, grifos do autor), pois, quando visto, o alvo provoca o ator a reagir, diferentemente de um ponto de foco, em que o ator pode escolher, por vontade própria, se irá focar em tal ponto ou não. O alvo precisa ser visto tal como ele é, uma vez que ele só existe carregado de um contexto e o ator deve ser capaz de vê-lo através dos olhos da personagem na peça para “captar suas especificidades e sutilezas” (ALBRICKER, 2019, 254). Nesse sentido, se o ator está inserido nas circunstâncias de um príncipe combatendo um monstro, por exemplo, esse ator não foca na pequena lâmpada acesa imaginando ser o olho do monstro, mas ele vê, de fato, aquilo que o príncipe vê: o monstro com seus olhos famintos, com sua cauda inquieta, com seu rugido ameaçador. Aqui, o ator não age sobre um ponto de foco, mas reage à pluralidade de estímulos provocativos oriundos de um alvo ativo e em constante transformação, que ora lança seu olhar ameaçador sobre o príncipe, ora o ataca com o movimento brusco da cauda, ora o ensurdece com seu rugido enfurecido.

É claro que, também na proposta de Donnellan, para “ver o alvo tal como ele é”, um grande trabalho imaginativo é necessário. Quando o ator é capaz de ver, pela ativação dos sentidos, um monstro que ataca, que ruga e que se movimenta em cena, esse ator está também incrementando os sentidos e as circunstâncias propostas da peça. Por isso, o princípio de Stanislávski permanece: em teatro e em atuação cênica tudo precisa ser realimentado pela imaginação do ator. O que Donnellan propõe, nos parece, é libertar o ator da “responsabilidade” de ter que criar os detalhes sobre tudo o que existe e acontece na cena, de ter que ser inventivo quando, na verdade, ele pode ser um curioso explorador e a tudo descobrir. A estratégia de ver o mundo pelas lentes da personagem possui o propósito de inflamar a imaginação do ator, alterando e dinamizando tudo aquilo que ele vê e percebe ao seu redor.

Uma outra distinção que podemos evidenciar é que enquanto na relação ator/objeto de atenção é o ator o detentor da ação, na relação ator/alvo quem primeiramente age não é o ator, mas o alvo. Vejamos a orientação de Tórtsov a Kóstia para a realização do exercício de improvisação:

Digamos que esta pequena lâmpada é o olho semiaberto de um monstro adormecido de um conto de fadas. Seu gigantesco tronco está invisível na escuridão profunda. Dessa forma, ele vai parecer ainda mais terrível pra você. Diga a si mesmo: “Se a ficção virasse realidade, o que eu faria?”. Algum príncipe de conto de fadas talvez tenha feito a mesma indagação antes de começar a combater o monstro. Responda a pergunta usando a lógica simples e humana: qual o melhor lado de atacar, o do focinho que está virado para você ou o da cauda, que está bem longe, lá atrás? Talvez você elabore um plano de ataque pobre; talvez o herói do conto de fadas fizesse um melhor. Mesmo assim, de qualquer forma, você pensa em algo e foca sua atenção no objeto e, para além dele, nos seus pensamentos sobre isso. Como resultado, sua imaginação é despertada. Isso toma conta de você, e daí resulta um impulso para agir (STANISLÁVSKI, 2017, p. 115-116).

Notemos que, segundo a orientação de Tórtsov, é o ator quem se coloca diante do objeto e se pergunta “o que fazer?”. Ele elabora um plano, escolhe o melhor lado para atacar o monstro, pensa, reflete, e faz tudo isso enquanto foca sua atenção no objeto que está ali, passivo, aguardando receber uma ação. O impulso para agir, nesse caso, é oriundo da questão colocada sobre o próprio ator: o que você faria se estivesse em tal situação?

Donnellan inverte radicalmente essa lógica da atuação: para o diretor inglês, quem age é o alvo, o ator reage. Se imaginarmos a mesma improvisação conduzida pelo prisma de

Donnellan teríamos em evidência um monstro que, mesmo adormecido, estaria ativo, executando uma ação sobre o príncipe: a de impedir sua passagem ao caminho que o levaria ao castelo do rei, por exemplo. Assim, o ator/príncipe reagiria para tentar transformar isso, atacando ou se esquivando, de modo a passar despercebido pelo monstro e pelo seu olho semiaberto que a tudo observa. Aqui, o ator não se coloca diante do alvo e se pergunta “o que fazer?”, mas ele vê o alvo e se pergunta “o que o alvo está fazendo?” e, em seguida, “o que o alvo me impele a fazer?”.

Para Stanislávski, o processo de relação entre ator e objeto de atenção acontece porque a concentração em determinado objeto “produz uma necessidade natural de fazer alguma coisa com ele” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 96), culminando na ação do ator. Para Donnellan, o alvo gera no ator não a necessidade de “fazer alguma coisa”, mas de reagir (ALBRICKER, 2014), de maneira específica, para transformar a ação do alvo – que é igualmente específica. Nessa perspectiva, o alvo revela para o ator o que precisa ser feito, reativamente, evitando que ele se emaranhe nas questões bloqueadoras do ‘eu’.

No primeiro capítulo da dissertação mencionamos que Stanislávski, com a finalidade de desenvolver e treinar a atenção cênica dos atores, propõe exercícios com o que ele chamou de “círculos de atenção”. Essa prática consiste, basicamente, na delimitação de uma área específica no palco na qual podem haver poucos ou muitos objetos para os quais o ator direciona e mantém fixa a sua atenção. Ao trabalhar com o círculo – que pode ser pequeno, médio ou grande – Stanislávski diz que “o olho do ator pode saltar de um objeto para outro, mas nunca sai da circunferência do círculo” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 103). Trata-se de uma estratégia para manter o ator absorvido pelo que acontece no palco, em sua “solidão pública”.

Nair D’Agostini afirma que o círculo de atenção “obriga o ator a se colocar totalmente imerso, com toda a sua capacidade afetiva, intelectual e física, na ação interna e externa que está realizando cenicamente” (D’AGOSTINI, 2018, p. 81), reforçando a importância desse procedimento para o total envolvimento psicofísico do ator ao executar suas ações, sem que seus pensamentos e atitudes se desviem para o que não pertence ao contexto da peça. Para que isso seja possível, a autora diz que “o ator deve fazer todo o possível para desenvolver e controlar sua atenção e poder centrá-la, *conforme sua vontade*, sobre certo objeto interno ou

externo, e então entrará no círculo de solidão pública sem esforço” (2018, p. 81, grifo nosso). Esse raciocínio nos faz refletir que o trabalho com a atenção/concentração sobre os objetos de atenção exige do ator uma atitude de controle sobre a própria atenção – que pode ser identificada pelo seguinte diálogo entre Kóstia e Tortsov: “– Se pelo menos pudesse ficar sempre no círculo pequeno! – Você pode! Você decide! – respondeu Tortsov” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 107).

Já o alvo tem como terceira regra aquela que diz que ele existe antes que necessitemos dele e, portanto, é independente do controle do ator. Em outras palavras, o alvo existe não porque o ator decide, por vontade própria, atribuir-lhe atenção; o alvo existe e está ativo antes mesmo que o ator se dê conta dele e, quando visto, exige o estabelecimento de uma relação. Aqui, a atenção não deve ser utilizada como uma atitude de controle em que o ator fixa seu olhar sobre algo ou alguém conforme a sua vontade. Não cabe ao ator, por exemplo, decidir que “agora, a janela será o meu alvo”, porque, para ser um alvo, o ator deve ver uma janela ativa e provocativa, contextualizada pelas circunstâncias propostas da peça. O que o diretor inglês propõe, no reconhecimento da atenção como elemento fundamental da atuação, é que o ator esteja tão conectado ao que existe e acontece no presente da cena que ele seja capaz de perceber os vários estímulos provocativos e nutritivos que existem ao seu redor. Desse modo, para se relacionar com alvos, o ator não deve estabelecer “círculos de atenção”, o que limitaria significativamente a sua percepção para o que existe e acontece fora das circunferências desses círculos.

Na prática cênica – seja nos *études*, nos ensaios ou nas apresentações de uma peça – consideramos ser mais proveitoso para o ator decidir *prestar atenção nas coisas*, como proposto por Donnellan, em vez de querer controlar a sua atenção. Se o ator controla o que vê, ele não se permite descobrir alvos e por eles ser provocado, o que poderá limitar suas possibilidades de jogo e reação na cena. Além disso, sabemos que o alvo está sempre em transformação e que pode haver mais de um alvo ao mesmo tempo, sendo impossível, nessas condições, o ator decidir fechar-se em um círculo e se isolar de tudo mais que existe e acontece ao seu redor. Ao atuar Julieta, por exemplo, a atriz deve prestar atenção não apenas em Romeu, como se ele fosse um ponto de foco, seu único objeto de atenção na cena. A atriz precisa ampliar e aguçar os seus sentidos para captar e reagir às diferentes provocações

presentes nas circunstâncias da peça, em que tanto Romeu, quanto a cama, a janela, a noite, o balcão, um pensamento, uma ideia, etc., podem se revelar como uma série de alvos ativos e provocativos que estimularão as reações da atriz. Atuando sob essa perspectiva, o ator, automaticamente, cumprirá a exigência de Stanislávski de sustentar a sua atenção sobre aquilo que pertence ao universo da peça, pois o ator terá consciência de que somente por meio de uma profunda conexão com as circunstâncias propostas e com o que acontece no presente da cena é que se pode ser livre para ver alvos e a eles reagir.

Quando afirmamos que o ator deve abrir mão de controlar o que vê em cena não estamos nos referindo a uma total ausência de controle. Enquanto habilidade artística é de suma importância que o ator desenvolva a capacidade de concentrar a sua atenção, de focá-la, de condensá-la sobre algum objeto e até mesmo sobre algum alvo – por que não? Pode ocorrer que, em dado momento de uma improvisação, a atriz seja provocada por uma ação de Romeu e precise, sim, ainda que momentaneamente, focar a sua atenção ali para ser capaz de perceber as sutilezas desse alvo e a especificidade de sua ação. Enquanto habilidade artística é bastante proveitoso que o ator treine sua capacidade de focar e dissipar a atenção, conforme sua própria vontade, desenvolvendo o que Stanislávski defende como o pleno controle da atenção. Nesse sentido, os exercícios com os “círculos de atenção”, por exemplo, são importantes para o desenvolvimento da técnica do ator. Uma vez que esse elemento esteja bem treinado e desenvolvido, provavelmente, o ator se encontrará mais apto a se dispor ao jogo com os alvos na cena, pois ele terá desenvolvido a sua capacidade de *prestar atenção nas coisas*.

Podemos concluir essa reflexão observando que, tanto para Stanislávski quanto para Donnellan, a atenção é um elemento fundamental à arte da atuação, visto que ela é responsável por ajudar o ator a encontrar, no contexto da peça, estímulos que despertem o seu dinamismo na cena. No entanto, diante das perspectivas distintas que apresentamos aqui, consideramos que possa ser mais proveitoso, em prol de sua liberdade criativa e imaginativa na cena, que o ator se desprenda do excesso de controle e responsabilidade sobre o próprio fazer e se disponha ao jogo provocativo e reativo com os alvos, mantendo-se alerta para descobrir e se relacionar não com o que é estável, passivo e existe sob sua própria vontade, mas com o que já existe, está ativo, exterior, em transformação, esperando apenas por ser descoberto para fornecer a sua energia vital.

Toda essa discussão nos parece cara, sobretudo, porque ela está diretamente relacionada ao elemento da comunicação cênica. Nos anos finais de sua vida e pesquisa artística, Stanislávski atribuiu grande importância a esse elemento do sistema, trabalhando enfaticamente sobre ele na prática dos ensaios, fato que podemos constatar pelos relatos de Toporkov em *Stanislávski ensaia – memórias* (2016). O mestre russo percebeu que em cada instante da vida estamos em relação e em comunicação com alguma coisa ou alguém e, por se tratar de uma faculdade inerente à natureza humana, o processo de comunicação deve ser cuidadosamente estudado no contexto teatral quando se tem como princípio artístico a busca pela arte da experiência do vivo.

Em seu livro de memórias, Toporkov relata suas experiências como ator nas três últimas peças dirigidas por Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou: “*Os Esbanjadores*” (1928); “*Almas mortas*” (1932) e “*O Tartufo*”, peça que teve sua estreia após a morte do encenador, em 1939. Nesses relatos, Toporkov evidencia o trabalho insistente de Stanislávski sobre o estabelecimento da relação e da comunicação mútua entre os atores em cena como condição fundamental para o surgimento da ação orgânica. Ao trabalhar com Toporkov sobre o comportamento da personagem Tchítchikov durante o prólogo de *Almas Mortas*, Stanislávski faz as seguintes provocações ao ator:

- E, então, como você agiria, dadas essas circunstâncias, Vassili Ôssipovich?

[...]

- À sua frente está Vsévolod Alekseevich, seu parceiro de cena. Você precisa conseguir dele uma resposta muito importante. Certo. Tente, antes de mais nada, colocar-se diante dele de maneira que você fique confortável para fazer o que precisa. Verifique, nos olhos dele, quanto você pode contar com ele, mas não pense muito, tente agir imediatamente.

[...]

- Certo. E se ele não quiser escutá-lo e for embora? Saia, Vsévolod Alekseevich, não escute, não preste atenção nele. Você, Vassili Ôssipovich, tente segurá-lo... Apenas não com as mãos, sem a utilização de força física... Não deixe que ele saia... Não, não, assim ele sai.

[...]

- Em essência, o que você precisa ser capaz de fazer aqui? Arme a emboscada, sente-se e acompanhe os menores movimentos de seu parceiro. Assim que ele fizer uma tentativa de sair, pare-o, bloqueie-lhe habilmente o caminho, faça com que se interesse por algo, assuste-o, desoriente-o, utilize-se disso e meta-lhe a propina de forma que ninguém ao redor perceba (TOPORKOV, 2016, p. 88-89).

Nessa passagem, Stanislávski provoca Toporkov a orientar-se pelo parceiro de cena para, então, começar a agir. É um trabalho que requer absoluta atenção ao comportamento do outro. De acordo com o mestre russo, esse procedimento de adaptação mútua entre as pessoas é absolutamente natural na vida, mas, em cena, os atores perdem com facilidade essa lógica do comportamento humano e, em vez de se orientarem uns pelos outros, começam a agir de maneira independente, preocupando-se mais em dizer o texto e executar as próprias ações do que em estabelecer uma comunicação genuína com o parceiro de cena. Percebendo essa falha atoral diante do comportamento orgânico, Stanislávski se debruça enfaticamente sobre o processo de comunicação entre os atores como procedimento fundamental para o surgimento da ação psicofísica. Durante os ensaios sobre *Almas Mortas*, Stanislávski insiste: “Nada para si, tudo para o parceiro. Verifique através do parceiro se você está agindo bem” (TOPORKOV, 2016, p. 89).

Diante da possibilidade de otimizar o processo de comunicação cênica por meio da relação com o outro, como apontado por Stanislávski, é que sugerimos o alvo, com todas as propriedades aqui estudadas, como elemento capaz de favorecer e estimular o jogo sensível entre o ator e o parceiro de cena, entre o ator e o espaço, entre o ator e os diversos estímulos exteriores existentes no âmbito das circunstâncias propostas da peça. Nessa perspectiva, o ator não será considerado como o detentor da ação – aquele que age sobre o parceiro, seu objeto de atenção. Será o alvo, com sua qualidade ativa e provocativa, o elemento da cena que primeiro será evidenciado, visualizado e considerado antes de qualquer fazer do ator.

Quando sugerimos, a partir dos princípios de Donnellan, que o ator privilegie a conexão com o exterior em seu trabalho de atuação cênica, não estamos desconsiderando tudo aquilo que emerge da interioridade, ou melhor, do subconsciente criativo do ator. Os alvos são exteriores, mas suas provocações altamente específicas se configuram como catalisadoras das reações, dos pensamentos, das sensações e das emoções do ator, estimulando a sua totalidade psicofísica na cena. Quando o processo de relação e comunicação é liberado em função de provocações oriundas do contexto da peça, o ator reage tanto “externa” quanto “internamente”, por meio de pausas, silêncios, pensamentos, olhares e reações mais ou menos perceptíveis. Dessa forma, a totalidade psicofísica como qualidade fundamental à atuação orgânica é também assegurada e estimulada por meio da relação entre o ator e o alvo. O que



se altera aqui são os mecanismos capazes de estimular aquilo que se diz ser “externo” e aquilo que se diz ser “interno” no exercício da atuação cênica.

Ao propormos o jogo entre o ator e o alvo na prática da análise ativa buscamos apontar caminhos para que o ator se liberte das questões bloqueadoras do ‘eu’, oriundas da excessiva responsabilidade atribuída sobre ele por tudo aquilo que existe e acontece na cena. Retomando a problemática apresentada no início desta seção, o ator poderá se tranquilizar no momento de realizar uma improvisação na fase dos *études*, porque, mesmo se lançando à imprevisibilidade de uma experiência cênica sem texto decorado e sem marcações do diretor, o ator não precisará se esforçar para criar tudo a partir de dentro de si, pois a energia necessária para dinamizar a sua imaginação e a sua atuação está localizada exteriormente a ele.

### **3.2.2 Do texto do autor ao texto do ator: um exemplo de análise pela re(ação)**

Começemos esta seção citando Luiz Otávio Burnier:

A ação física pode, portanto, ser considerada como a menor partícula viva do *texto* do ator. Por *texto do ator* entendo o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. Nesse sentido, vale distinguir, mais uma vez, o *texto do ator* do *texto do autor* (entendendo por “autor” o criador da literatura dramática). De fato, nos casos das montagens teatrais feitas a partir de textos dramáticos, a arte de ator não está em *o que* ele diz (parte pertencente à arte da literatura), mas em *como* ele diz. [...] O ator é o poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em como ele vive e representa suas ações assim desenhadas e delineadas. Independentemente do tipo de teatro que faça, a sua poesia estará sempre em *como* ele representa, por meio de suas ações, para os espectadores. (BURNIER, 2009, p. 35, grifos do autor).

Sabemos que uma das bases do sistema de Stanislávski consiste no reconhecimento da ação psicofísica como o elemento chave da arte do ator dramático. Em sua busca incansável por encontrar procedimentos mobilizadores da ação orgânica do ator em cena, Stanislávski confere ao artista cênico a autonomia criativa de que fala Burnier: enquanto o autor do texto é o poeta da literatura dramática, o ator é o poeta da cena, dramaturgo de ações. Seu trabalho consiste em recriar as obras dos autores, transformando personagens literárias em seres humanos vivos em cena por meio da descoberta de ações, pensamentos, subtextos, sensações e tudo aquilo que só é possível se manifestar pela vivência e criação atoral no espaço da cena

teatral. Trazendo a reflexão para o contexto da análise ativa, podemos considerar que, enquanto a exploração mental da peça consiste no estudo e na compreensão do *texto do autor*, os *études* proporcionam o estudo e a criação do *texto do ator*: suas ações físicas, aquilo que somente ele, o ator, pode conceber enquanto obra de arte teatral.

Maria Knebel (2016) afirma que, em geral, após a análise mental da peça, o ator compreende com clareza o que a personagem faz, suas aspirações, contra quem luta, com quem se une e como se relaciona com as outras personagens da peça, podendo iniciar o processo de *études*. Todavia, sabemos que há muito o que se descobrir por meio do estudo da peça em ação: mediante a relação do ator com o espaço, com os parceiros e com os objetos do cenário, pela maneira como ele reage às circunstâncias propostas em nome da personagem, pela descoberta de pensamentos e subtextos, em suma, pela abertura ao imprevisto, ao improvisado, à descoberta que se dá pela investigação e experimentação cênica, no encontro orgânico entre texto do autor e texto de ator. Conforme estamos defendendo neste estudo, a descoberta dessas ações, isto é, a construção do texto do ator, será mobilizada por meio da análise pela (re)ação: do jogo provocativo e reativo entre o ator e o alvo nas circunstâncias propostas da peça.

Para expormos o raciocínio, vamos a um exemplo demonstrativo em que mesclaremos procedimentos da análise ativa e o alvo, na busca por apresentar um enriquecimento de possibilidades para o trabalho do ator na prática dos *études*. Ao final de nossa análise, sintetizaremos as estratégias complementares entre Stanislávski e Donnellan que utilizaremos aqui como caminhos possíveis para a realização do que estamos chamando de análise pela (re)ação.

Para essa simulação de *étude*, selecionamos um fragmento do acontecimento inicial da peça *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assunção – acontecimento que antecede “o assalto”, já estudado nesta dissertação. Vamos ao trecho da peça:

**MARIAZINHA** — “Já é hora de dormir

Não espere mamãe mandar” ...

*A cortina vai abrindo. Uma luzinha azul ilumina fracamente um quarto feminino, onde o mau gosto e o exagero dão o aspecto de absurdo, mas dentro de uma realidade possível. A cama com colcha de chenile, coberta com rendão. Um guarda-roupa antigo azul, ao lado de um relógio enorme tipo carrilhão. O despertador e um*

*arranjo de flores naturais sobre o criado-mudo. Laços de fita arrematam os móveis, a janela, a porta, que são também enfeitados e pintados com flores, assim como as bolas de gás penduradas no quarto todo. Flores de papel, flores e mais flores, colorido, bonecas, balões e rendinhas colocados no quarto da forma mais absurda e mais organizada do mundo...*

*Mariazinha está sentada; desligou a televisão. Seria um tipo vulgar, insignificante, se não fossem os laçarotes que enfeitam os seus cachinhos e os que escapam de sua blusa, por baixo de um tailleur sóbrio, discreto; uniforme de trabalho.*

**MARIAZINHA** — “Um bom sono pra você... E um alegre despertar” ... (*levanta-se e guarda a televisão que está sobre um carrinho, como se fosse um bebê*). “Dorme nenê, que a cuca vem pegar papai foi na roça, mamãe no cafezal.” (*pausa*) Aspira oxigênio e desprende gás carbônico. A noite é prejudicial à saúde. O gás carbônico é prejudicial à saúde... (*para as flores, no criado-mudo*) Ah... estão aí felizes da vida, pensando que eu esqueci, né? Quase, quase, mas eu não esqueci não. Já, já, já para o banheiro! (*levanta-se, vai até elas, para, grande suspiro*) Ah... que pena... Nós não podemos jamais dormir juntinhas... (*arruma-as, acaricia-as*) Mas as de mentira também são bonitas, né? (*pausa, tira o casaco, a blusa; além dos laçarotes, é cheia de bordados, rendinhas e mil outros fricotes*) (*grande suspiro, canta novamente*). “Se esta rua, se esta rua fosse minha, eu mandava, eu mandava ladrilhar... Com pedrinhas, com pedrinhas de diamante... Só para... só para meu bem...” Ah... papai... o senhor não ralha mais comigo, a mamãe não me dá mais pito... não conta mais historinhas para mim... Não. É “não conta mais historinhas para mim”. Outro dia mesmo mudou tudo, tudo! História com H é só da humanidade, (*pausa*) Visão histórica. (*arrumando as flores novamente*) Se eu pudesse deveria ter feito Filosofia... (*suspiro*) Sou tão mística!... Tenho uns raciocínios tão complexos!... (*abre o criado-mudo*) Fui eu que cresci, ou foi o mundo que diminuiu? Que foi? Que foi? Que foi? que foi, que foi, que foi... (*canta*) que foi... “Senhora dona Sanja, coberta de ouro e prata, descubra o seu rosto, que eu quero ver a sua face... Que anjos são esses” ... (*tenta enfiar a cabeça dentro do criado-mudo*) Quando eu era pequenina eu cabia aí dentro... Não é esquisito não caber mais dentro das coisas? (*pausa*) Foram elas que cresceram, ou fui eu quem diminuiu? (*dá risadinhas infantis, voltinha nas pontinhas dos pés, sempre cantando*) “Que anjos são esses que andam por aí... De dia e de noite, em volta de ti... De dia e de noite, em volta de mim” ... Boa noite querido, bom dia querido, muito trabalho? Cansado? (*sempre conversando com os móveis*) (ASSUNÇÃO, 2010, p. 97).

Se observarmos as ações e o discurso da personagem, pela sua construção dramaturgica, podemos constatar que a autora não propõe uma lógica linear de desenvolvimento da ação cênica, apostando, ao contrário, na fragmentação dessas ações, em que A acontece e B acontece e C acontece; o que é diferente de dizer que A aconteceu *porque* B aconteceu *porque* C aconteceu (DONNELLAN, 2020). Além disso, Mariazinha é uma personagem que transita a todo momento entre acontecimentos do mundo real e do mundo imaginário, do mundo adulto e do infantil, oscilando entre o tempo presente, as memórias do passado, e as projeções do futuro. Esses aspectos, dentre outros, corroboram para compreendermos essa dramaturgia como uma construção que escapa à lógica realista – fato que precisa ser considerado no processo de análise ativa para que seja possível trabalhar cenicamente com as especificidades das circunstâncias propostas pela autora do texto.

Nomeamos o acontecimento selecionado como “Noite”. Trata-se do acontecimento inicial da peça que, segundo Nair D’Agostini (2018), é responsável por situar o contexto no qual vai eclodir o problema. No acontecimento “Noite”, Mariazinha está inserida em seu universo “estável”, pois é tudo o que ela vivencia diariamente em sua casa após chegar do trabalho: fantasiar suas relações familiares cotidianas e se preparar para dormir. Estudando as circunstâncias propostas da peça, constatamos que tudo que Mariazinha vê ao seu redor é a dualidade entre aquilo que realmente existe (o seu quarto vazio, o silêncio imponente, a sua própria companhia indesejada) e aquilo que é produzido pela sua engenhosa imaginação (sua família presente, suas relações afetivas, seus afazeres como mãe, esposa e filha). Mariazinha vive em um universo ambivalente e possui uma visão ambivalente entre a própria realidade e fantasia. Sua luta diária consiste na tentativa incessante de garantir uma noite afável e feliz e de evitar uma noite solitária e infeliz – pois esse instante de felicidade noturna, ainda que arquitetada, é tudo o que ela tem a ganhar e a perder dia após dia.

Para evitar uma compreensão “generalizada” ou “sentimentalista” dessa personagem, a atriz não deve se limitar a responder ‘*Quem Mariazinha é?*’, pois seria muito fácil e tentador reduzi-la à unicidade de uma solteirona infantilizada, solitária, reprimida e cheia de tabus – caminho direto para uma atuação baseada em clichês. Para construir a vida do espírito humano do papel de Mariazinha, a atriz precisa buscar compreender as contradições dessa personagem, sendo mais proveitoso se fazer perguntas ambivalentes: ‘*Quem Mariazinha preferiria ser?*’ e ‘*Quem Mariazinha teria pavor de ser?*’. Talvez, a atriz constate que Mariazinha preferiria ser uma mulher bem-sucedida, amada, madura, inteligente e independente; e teria pavor de ser uma mulher fracassada, solitária, inocente, tola e dependente. Como vimos em Donnellan, essa é uma estratégia mais provocativa para o trabalho prático da atuação, porque as respostas encontradas sobre a personagem não se configuram como verdades absolutas e cristalizadas e que, portanto, não cabe à atriz modificá-las, mas como características potenciais que podem ser promovidas ou suprimidas conforme as reações da atriz no espaço da cena. Veremos que, de certa forma, tudo que Mariazinha faz é para promover uma espécie de identidade arquitetada sobre si mesma: uma mulher madura, inteligente, realizada pessoal e profissionalmente; ao mesmo tempo que tenta suprimir sua anti-identidade: uma mulher imatura, tola, fracassada pessoal e profissionalmente.

Escolhemos esse trecho da peça para simulação de um *étude* não por acaso. É um momento em que a atriz estará sozinha em cena, visto que a outra personagem da peça, o Homem, ainda não se faz presente na história. Buscaremos evidenciar que, ainda nessa circunstância, a atriz não precisa se atormentar pelo pavor de ter que começar alguma coisa do nada, pois tudo que ela fará, será sempre uma resposta a alguma coisa que já está acontecendo no ‘aqui’ e no ‘agora’ das circunstâncias propostas da peça. Ela pode ter confiança de que o alvo estará lá, pronto para ser visto e transformado. Basta despertar sua atenção e curiosidade para ser capaz de *ver* o que existe de ativo e provocativo no espaço exterior, desencadeando o seu texto de atriz.

Maria Knebel (2016) diz que para a realização de um *étude* é fundamental que se ofereça ao ator condições propícias que o aproximem do universo da peça, que ajudem a despertar sua crença e senso de verdade quando estiver inserido nas circunstâncias da personagem. Por isso, no que diz respeito à composição do espaço físico da cena, deve-se colocar à disposição do ator móveis e objetos similares àqueles que serão utilizados na montagem do espetáculo e que atendam às necessidades das circunstâncias propostas, dramáticas e cênicas, da peça. No caso da peça em questão, essa condição se faz ainda mais necessária, pois tudo que existe e habita o quarto de Mariazinha não são apenas decorações, mas pessoas, coisas e lembranças com quem ela diariamente estabelece suas relações. O primeiro passo, portanto, é disponibilizar esses móveis e objetos no espaço da cena para que a atriz possa vê-los pelos olhos de Mariazinha e descobrir tudo aquilo que precisa ser transformado em seu ambivalente universo exterior.

Sem texto decorado e sem marcações do diretor, a atriz se lança à investigação através do *étude*. Ela, enquanto Mariazinha, inicialmente não faz e não quer nada, apenas desperta sua atenção para ver o alvo e ver a ação do alvo. O que já existe e está ativo no espaço exterior de Mariazinha? O que precisa ser transformado? Vejamos algumas possibilidades: Tudo o que Mariazinha vê em torno de si são móveis e objetos velhos e sem valor. Um acúmulo de bugigangas que talvez estejam ali para encobrir o vazio do seu quarto e da sua própria existência. E o que tudo isso pode estar fazendo ativamente sobre ela? Vejamos também algumas possibilidades: esses móveis e objetos estão escancarando diante de Mariazinha a sua cruel e esmagadora realidade, acusando-na incessantemente de fracassada, de solitária e de incapaz de ter se dado uma vida melhor. Inicialmente, a atriz/Mariazinha vê um conjunto de

alvos ativos (a televisão velha, o criado-mudo caindo aos pedaços, um relógio antigo, quebrado e sem valor, um guarda-roupa decadente) que, juntos, executam a esmagadora ação de acusá-la de fracassada perante a própria realidade. Mariazinha vê o seu aterrorizante universo exterior necessitando de transformação. E a atriz irá reagir em função da luta da personagem e da modificação da sua realidade.

Sabemos que a estratégia das apostas, o ato de desdobrar o alvo em duplas dinâmicas e opostas, pode ajudar a inflamar a imaginação da atriz e a colocá-la em luta frente aos obstáculos da personagem. Assim, apresentamos também algumas possibilidades de apostas para os alvos que estamos estudando. O que a atriz/Mariazinha vê, segundo a regra das apostas:

- Um conjunto de móveis e objetos que a *acusam* e um conjunto de móveis e objetos que a *acolhem*;
- Um conjunto de móveis e objetos que a *inferiorizam* e um conjunto de móveis e objetos que a *enaltecem*;
- Um conjunto de móveis e objetos que a *enfraquecem* e um conjunto de móveis e objetos que a *revigoram*.

Diante de tais provocações, a atriz estará liberta para atuar – porque ela vê um caminho possível para a transformação da realidade, o que exige dela atitudes a serem tomadas na cena. Com a atenção aguçada às circunstâncias propostas dramatúrgicas, a atriz perceberá que o que Mariazinha faz, reativamente, para promover essa transformação da realidade é *fantasiar* essa mesma realidade, transmutando tudo o que existe e acontece ali. Mas, atenção: não é a atriz quem deve se preocupar em fantasiar tudo em cena – para não retornar ao ‘eu’, não se desconectar das circunstâncias propostas e não se bloquear. O que ela deve fazer é deixar Mariazinha livre para fantasiar o quanto quiser. Retomando Donnellan (2020), a personagem deve sempre tentar, enquanto a atriz está proibida de tentar.

Pensando em termos do sistema de Stanislávski, ‘fantasiar a própria realidade’ configura a tarefa a ser executada pela atriz/Mariazinha nesse acontecimento da peça. Para executar essa tarefa mental e fisicamente, uma série de outras ações psicofísicas são necessárias. Essas, por sua vez, também podem ser desencadeadas pelas provocações oriundas do ambivalente universo da personagem. Após delimitar as apostas, a atriz precisa ver cada vez mais claramente aquilo que

Mariazinha vê: não apenas um quarto vazio, cheio de objetos velhos e inúteis, mas também um quarto povoado por pessoas, coisas e lembranças acolhedoras e revigorantes com quem ela estabelece suas relações. Nessa perspectiva, destacamos alguns alvos possíveis de serem descobertos pela atriz na improvisação do acontecimento em questão:

➤ **Alvo:** um bebê (a televisão velha).

**Ação do alvo:** chorar sem parar, exigir colo, exigir atenção, esbravejar.

**O que Mariazinha vê:** um bebê precisando ser acalmado, abraçado, adormecido.

**Reação da atriz/Mariazinha:** ninar o bebê; abraçá-lo; acalmá-lo com uma canção que ele goste de ouvir, adormecê-lo;

➤ **Alvo:** duas crianças acordadas (as flores em cima do criado-mudo).

**Ação do alvo:** esquivarem-se do banho, caçoarem de Mariazinha.

**O que Mariazinha vê:** duas crianças precisando ser advertidas.

**Reação da atriz/Mariazinha:** ordenar que entrem imediatamente no banho (aqui, a atriz pode improvisar palavras suscitadas pelo texto da autora como, por exemplo: “vão logo para o banho vocês também, estão esperando o quê? Pensam que me enganam né, suas espertinhas!”);<sup>31</sup>

Dissemos, anteriormente, que as ações da personagem Mariazinha não obedecem a uma lógica linear e a um desenvolvimento realista da situação. Isso quer dizer que, em cena, o alvo se transforma velozmente diante dos olhos da personagem sem que necessariamente haja uma razão para isso. Ele se transforma e pronto. A atriz precisa estar atenta para ver e reagir. Vejamos a seguinte passagem do texto:

*(para as flores, no criado-mudo)* Ah... estão aí felizes da vida, pensando que eu esqueci, né? Quase, quase, mas eu não esqueci não. Já, já, já para o banheiro!  
*(levanta-se, vai até elas, para, grande suspiro)* Ah... que pena... Nós não podemos jamais dormir juntinhas... *(arruma-as, acaricia-as)*. Mas as de mentira também são bonitas, né? (ASSUNÇÃO, 2010, p. 97).

---

<sup>31</sup> No que concerne à prática do texto improvisado na etapa dos *études*, sugerimos a leitura da dissertação de Vinícius Albricker (2014), pesquisador que se debruçou especificamente sobre o trabalho da fala cênica como uma (re)ação física, segundo os princípios de Stanislávski e Donnellan.

Após executar a reação de mandar as crianças para o banho, por exemplo, o alvo se modifica diante dos olhos de Mariazinha – que agora não vê mais duas crianças zombeteiras, mas suas plantas naturais de quem ela cuida diariamente com tanto carinho. Essas duas plantinhas são as únicas coisas verdadeiramente vivas que existem na vida e no quarto de Mariazinha e que, portanto, exigem especial cuidado e atenção. Mariazinha reage: regando-lhes a terra, as folhas, acariciando, conversando e revitalizando a única companhia viva que, de fato, existe ali.

➤ **Alvo:** janelas e paredes do quarto.

**Ação do alvo:** descascarem-se, destruírem-se e atrapalharem a decoração que Mariazinha tão cuidadosamente ornamenta a cada dia – em sua constante e árdua tarefa de fantasiar o quarto e a realidade.

**O que Mariazinha vê:** janelas e paredes necessitando ser reparadas.

**Reação da atriz/Mariazinha:** direcionar-se ao criado-mudo, procurar e pegar bugigangas que costuma colecionar: balões, fitinhas coloridas, bibelôs, flores de papel, etc. Encher balões, pendurar fitinhas, pregar flores de papel na janela, nas paredes e onde mais precisar;

➤ **Alvo:** o criado-mudo.

**Ação do alvo:** convidá-la a brincar de uma de suas brincadeiras preferidas da infância: entrar dentro da sua gaveta.

**O que Mariazinha vê:** um criado-mudo solitário, necessitando de companhia e diversão.

**Reação da atriz/Mariazinha:** abrir o criado-mudo, tentar entrar dentro da sua gaveta. Colocar uma perna, a outra, tentar sentar, ver que não consegue. Tentar de novo, de outra forma, e não consegue. Retirar de dentro dele papeis, remédios e objetos que porventura estejam ocupando o espaço e impedindo seu sucesso na miraculosa tarefa de sentar dentro da gaveta. Tentar de novo, de novo, sem conseguir: o criado-mudo parece se encolher mais a cada dia;

Realizado um *étude* nessa perspectiva, a atriz terá encontrado uma série de reações possíveis desencadeadas por alvos específicos e contextualizados pelas circunstâncias da peça. Mas, sabemos que, dificilmente, a atriz conseguiria improvisar toda a linha física do acontecimento em um primeiro *étude*. Por isso, existe o procedimento que Maria Knebel nomeou como



“controle”: após a improvisação, a atriz, junto com a direção, retorna à mesa para reler o trecho da peça sobre o qual foi feito o *étude*, verificando se suas improvisações corporais e faladas foram coerentes com as ideias centrais do texto da autora e com a tarefa da personagem, identificando “o que foi feito certo e o que foi feito errado, quais novidades pôde descobrir e onde foi superficial” (KNEBEL, 2006, p. 53). A atriz pode se dar conta, por exemplo, de que não encontrou provocações para desencadear reações referentes à seguinte passagem do texto:

Ah... papai... o senhor não ralha mais comigo, a mamãe não me dá mais pito... não conta mais historinhas para mim... Não. É “não conta mais historinhas para mim”. Outro dia mesmo mudou tudo, tudo! História com H é só da humanidade, (*pausa*) Visão histórica. (*arrumando as flores novamente*) Se eu pudesse deveria ter feito Filosofia... (ASSUNÇÃO, 2010, p. 97).

O que Mariazinha vê que a provoca a dizer tais palavras? No *étude*, a atriz poderá resgatar o que antecede essa passagem na peça: Mariazinha ornamentando cuidadosamente o seu quarto. Enquanto realiza essa tarefa, talvez, uma lembrança surja repentinamente à sua frente: um lembrança específica de sua infância, de quando ela espalhava todas as suas bonecas pelos cômodos da casa para, juntas, receberem os pais que logo chegariam do trabalho. E Mariazinha se recorda que, ao chegarem em casa, os seus pais sempre brigavam, reclamando de tamanha bagunça e desorganização. Mas a bronca era passageira e, instantes depois, lá estava ela: se divertindo com alguma historinha infantil que a sua mãe lhe contava antes de dormir. Essa memória é muito contrastante com o que agora Mariazinha vê diante de si: um quarto todo ornamentado com fitinhas, flores, bonecas, balões, bibelôs e tudo isso para quê? Para quem? Essa lembrança, então, atormenta Mariazinha, escancarando exatamente aquilo que ela faz de tudo para encobrir: sua esmagadora solidão. E a atriz/Mariazinha responde a essa lembrança, mais especificamente, ao pai que existe nessa lembrança: protestando a sua ausência e protestando a ausência da mãe. Esse protesto pode se configurar não apenas verbalmente, por meio da reclamação que ela dirige ao pai, mas também em atitudes de recolher e guardar todas aquelas fitinhas, lacinhos e florzinhas que se tornaram completamente irritantes diante dela. Aqui, a atriz/Mariazinha estará reagindo a mais de um alvo ao mesmo tempo: à lembrança de seu ritual de infância (alvo abstrato), ao seu pai (alvo

imaginário), e aos seus objetos de decoração do quarto (alvos concretos). Ocorre ainda que, em meio à sua atitude de protesto, um novo alvo interrompe Mariazinha: ela mesma se indagando sobre a palavra que acabou de pronunciar “é ‘historinhas’ mesmo ou é ‘Historinhas’?!” (...) e ela procura pela resposta em sua memória (...) e encontra: “Não. É ‘historinhas’ mesmo. O certo é: ‘não conta mais historinhas para mim’, afinal “História” é para se referir à ciência que estuda a humanidade”.

Destacamos algumas possibilidades, dentre outras existentes, de provocações que poderiam desencadear o comportamento da personagem nessa passagem da peça. Os alvos são parceiros do ator em cena e estão sempre ali, doando a sua energia vital. Quando bloqueado pela pata da aranha ‘eu não sei o que eu devo fazer’, o ator deve se lembrar de que, como regra, sempre existe pelo menos um alvo, o que significa que sempre haverá algo a se fazer, reativamente, em cena.

Finalizados os *études* sobre esse fragmento, a atriz terá descoberto, por meio da relação provocativa e reativa com os alvos na cena, uma série de reações corporais e faladas que começarão a compor a linha do comportamento físico da personagem na peça: ninar, abraçar e acalmar um bebê; cuidar, regar e acariciar as plantas; confrontar uma lembrança de infância; protestar contra o pai; decorar o quarto, brincar com um criado-mudo, dentre muitas outras possibilidades que poderiam ser descobertas ao longo das improvisações. Diante disso, perguntamos: poderiam essas reações se configurarem como ações físicas? Poderiam elas concretizarem a totalidade psicofísica do ator-papel na cena?

Para pensarmos sobre isso, alguns princípios devem ser considerados acerca do que estamos apresentando aqui como “ação física” e como “reação”, a partir dos autores estudados. Dizer que o ator deve ‘agir de acordo com determinadas circunstâncias’ é diferente de dizer que o ator deve ‘reagir a uma ação que já está sendo feita sobre ele – em determinadas circunstâncias’. No primeiro caso, a atriz identificaria as ações da personagem para executá-las nas circunstâncias propostas: preparar-se para dormir, ninar o bebê, cuidar das plantas, tentar entrar em um criado-mudo, revoltar-se contra o pai, etc. É perfeitamente possível que a atriz identifique e execute essas ações sem considerar a existência de alvos na cena. Ela estará agindo de acordo com as circunstâncias da personagem. Nessa perspectiva, toda a energia da atuação estará localizada no fazer da atriz, em sua busca pela construção da ação orgânica. No

segundo caso, divide-se a energia ativa da cena entre o fazer do alvo e a reação da atriz. A funcionalidade prática desse procedimento consiste na possibilidade da atriz ser provocada, energizada e alimentada por aquilo que vem do outro e da ação do outro, em vez dela precisar fabricar sozinha toda a energia de sua atuação.

Outra sutileza que podemos identificar é que uma reação não tem, necessariamente, que possuir um propósito específico para ser executada. Ao mesmo tempo, não se trata de um automatismo, de um fazer por fazer ou de uma resposta puramente exterior: reage-se porque o alvo necessita, reage-se para transformar a ação do alvo e, conseqüentemente, para transformar a situação. Conforme estudamos em Donnellan, a personagem não age porque tem objetivos, visto que um objetivo, geralmente, evidencia apenas a parte positiva daquilo que está em jogo na situação. Ela age porque tem coisas a ganhar e a perder, o que coloca em evidência tanto a parte positiva quanto a parte negativa do conflito. Em termos práticos da atuação, ambas estratégias objetivam fundamentar e justificar o fazer do ator pelas circunstâncias propostas, atribuindo especificidade a esse fazer. Aquele que prepara um cachimbo para ganhar tempo de pensar em uma resposta, por exemplo, executará essa ação de maneira diferente daquele que prepara um cachimbo para um genérico “fumar”. E também, aquele nina um bebê para acalmá-lo e para evitar irritá-lo executará essa reação de maneira diferente daquele que executa um genérico “ninar”. Desse modo, o princípio da especificidade de uma ação física está presente duplamente em uma reação, porque tudo que o ator-papel faz em cena é, ao mesmo tempo, para conseguir uma coisa e para evitar outra, o que exige uma reação altamente justificada, fundamentada e específica do ator.

Delimitadas essas diferenças conceituais, podemos agora apontar proximidades entre a prática de uma “ação física” e de uma “reação”: ambas emergem de circunstâncias propostas e por elas devem ser fundamentadas e justificadas; ambas ativam e envolvem o corpo-mente do ator, isto é, a totalidade psicofísica daquilo que se faz/diz em cena; ambas emergem do estabelecimento de uma relação e ambas transformam a realidade cênica no momento em que é executada.

Em uma síntese comparativa podemos dizer que uma ação física possui as seguintes propriedades:

- Interior e exterior (mental e física);
- Fundamentada e justificada pelas circunstâncias propostas da peça;
- Motivada por propósitos específicos;
- Surge do estabelecimento de uma relação;
- Promove transformações da realidade cênica.

Já uma reação possui as seguintes propriedades:

- Interior e exterior (mental e física);
- Provocada, fundamentada e justificada pelas circunstâncias propostas da peça;
- Motivada por aquilo que a personagem tem a ganhar (parte positiva do jogo) e por aquilo que a personagem tem a perder (parte negativa do jogo) – as apostas;
- Surge do estabelecimento de uma relação;
- Promove transformações da realidade cênica.

Em nossa abordagem comparativa das práticas de Stanislávski e Donnellan, consideramos que reações desencadeadas por alvos podem compor a linha de ações físicas do papel, afinal, do ponto de vista do outro, daquele que recebe, uma reação será sempre uma ação. Além disso, quando efetivamente considerado o embate entre ação transversal e a contra-ação transversal em uma peça, uma ação física só pode ser uma resposta, ou seja, uma reação ao que emerge dessa contra-ação transversal. É nesse sentido que defendemos que o alvo, junto às circunstâncias propostas, pode ser o grande catalisador das ações físicas do ator-papel no trabalho sobre uma peça, porque ele é o elemento da cena capaz de revelar a concretude dessa contra-ação transversal.

Sendo assim, consideramos que o diálogo entre análise ativa e alvo, além de auxiliar no processo de desbloqueio do ator, facilitando, sobretudo, a prática de *études*, contribui para que seja possível operar na prática de maneira mais concreta e eficaz com o que Stanislávski nomeou como contra-ação transversal da peça. Os alvos, por se imporem como obstáculos a serem enfrentados e transformados em meio à luta da personagem, revelam aos olhos e aos demais sentidos do ator a concretude dessa contra-ação transversal – ela que é a responsável

pela instauração dos conflitos capazes de dinamizar todo o fazer do ator em cena. Em nossa reflexão expandida sobre os procedimentos práticos dos encenadores em questão, podemos dizer que enquanto a ação transversal é composta pelas (re)ações da personagem na peça, a contra-ação transversal é composta pelas ações dos alvos existentes na peça. Na análise ativa, é de suma importância que atores e diretores busquem encontrar e visualizar com muita clareza e especificidade a contra-ação transversal, porque é nela que está instaurada toda a energia provocativa para o trabalho prático do ator.

Em vias de finalizar esta seção, vamos à síntese de nossa proposta para o trabalho do ator na prática de *études*, a partir do entrelaçamento dos procedimentos de Stanislávski e Donnellan:

- Selecionar um acontecimento da peça, estudar suas circunstâncias e ambivalências, reconhecer a tarefa ativa da personagem e se lançar à improvisação no *étude*;
- Disponibilizar no espaço cênico objetos, móveis, acessórios e tudo que for necessário para aproximar o ator do ambiente da peça, de suas circunstâncias e provocações, favorecendo o surgimento do seu sentir-a-si-mesmo na situação fictícia da personagem;
- Inserido nas circunstâncias da peça, o ator deve se fazer a seguinte pergunta provocadora: ‘*O que o alvo está fazendo?*’ e ‘*O que o alvo me impele a fazer?*’;
- Com a atenção arraigada às circunstâncias propostas, o ator irá reagir corporal/vocalmente às provocações dos alvos, sem memorização prévia do texto do autor e sem qualquer marcação do diretor;
- Realizar o “controle” para averiguar a coerência do que foi improvisado com as circunstâncias propostas da peça e alimentar a imaginação com novas provocações e ambivalências retiradas das circunstâncias;
- Retornar à cena para improvisar novamente o fragmento, atribuindo especial atenção para aquilo que foi superficial ou que ainda não havia sido descoberto na improvisação anterior. Para tanto, deve-se aguçar a atenção sobre as circunstâncias, as ações dos alvos, suas especificidades e ambivalências;
- Realizar o processo de “controle” e retorno ao *étude* até que o ator tenha descoberto a linha do comportamento psicofísico do papel no fragmento em estudo;

- Executar o mesmo procedimento investigativo sobre outros acontecimentos da peça e do papel, até que toda a obra seja estudada.

Para finalizarmos este capítulo, apresentaremos, a seguir, uma reflexão sobre o trabalho do ator com os alvos e as ações físicas na etapa dos ensaios e das apresentações públicas da peça.

### 3.2.3 Ação física e alvo: um diálogo possível na busca pela arte da experiência do vivo

Depois de realizado um *étude* com os atores do Teatro de Arte de Moscou sobre um acontecimento da peça *O Tartufo*, Stanislávski dirige-se aos outros diretores da companhia para dizer o seguinte:

- Vocês perceberam cada *mise-en-scène* maravilhosa, singular e surpreendente que aparecia cada vez que eles tentavam? Impossível fazer marcações assim. Como seria bom se cada vez pudesse ser diferente. Eu sonho com um espetáculo no qual os atores não soubessem qual das quatro paredes da caixa cênica seria aberta para os espectadores (STANISLÁVSKI citado por TOPORKOV, 2016, p. 199).

Com esses dizeres, o mestre russo está evidenciando uma de suas grandes conquistas pedagógicas resultante da reformulação do seu método de ensaios: a descoberta de um caminho criativo capaz de estimular e fazer emergir a plena autonomia criativa do ator. A análise ativa propõe, de certa forma, que a *mise-en-scène* do espetáculo seja concebida por aquilo que os atores descobrem em ação, em improvisação. O procedimento dos *études* é a via concreta pela qual o ator experimenta a vida e a liberdade criativa na cena – pelo frescor de suas descobertas, pela abertura à imprevisibilidade do que pode emergir de um processo que é investigativo por natureza.

Em *étude* descobre-se a vida do espírito humano de um papel, essa mesma que se esquia diante de qualquer procedimento artificial que se sobreponha à natureza orgânica do ator. A vida cênica – e aqui nos referimos à arte da *perejivânie* (vivência ou experiência do vivo) – não suporta cristalizações, marcações pormenorizadas do comportamento do ator em cena em nome de uma suposta “concepção da direção”. Stanislávski percebeu isso. Ele se deu conta de que nenhuma tentativa de controlar o fazer do ator para colocá-lo a serviço de uma encenação preconcebida, por mais genial que seja, equivale ao material cênico e criativo que desponta da

experimentação atoral em circunstâncias propostas, do lançar-se em um processo imprevisível de buscas e descobertas que acaba por surpreender o próprio ator quando, de repente, ele se percebe no limiar da criação subconsciente. Daí resulta a inabalável crença de Stanislávski na natureza do ator-criador, em sua capacidade artística e humana de fazer viver no palco as personagens da literatura dramática.

Mas Stanislávski não estava preocupado apenas em encontrar caminhos pedagógicos que estimulassem e permitissem o surgimento da experiência viva do ator na cena. Ele se preocupava, sobretudo, com o problema da “*repetitividade* da representação teatral e o *seu caráter público* como condições específicas da arte teatral” (BATCHELIS, 2011, p. 43, grifos da autora). Inquietava-se pela busca de procedimentos artísticos que possibilitassem ao ator estar vivo em cena não somente no *étude*, mas em cada ensaio, em cada apresentação: viver o papel a cada vez de novo, princípio básico de seu posicionamento ético e estético na prática do teatro da *perejivânie*. Nos anos finais de sua vida, o mestre russo expressa o seu desejo (romântico, talvez?) de que o ator conseguisse sempre fazer diferente, ou, em outras palavras, de que ele conseguisse sempre manter o frescor, a espontaneidade e o espírito de improvisação mesmo na centésima apresentação de uma mesma peça diante dos olhos do espectador. Segundo uma ótima expressão de Moschkovich (2020)<sup>32</sup>, Stanislávski vislumbrou, nos anos finais de sua vida, o surgimento de um “teatro de paredes móveis”, em que os atores não saberiam qual das quatro paredes seria aberta aos espectadores, para que fosse possível improvisar, noite após noite, a *mise-en-scène* do espetáculo diante do público. Sobre isso, indaga Boris Zinguerman: “Estariamos possivelmente diante de uma utopia do diretor”? (ZINGUERMAN, 2011, p. 20). Stanislávski não teve tempo de vida suficiente para dar sequência à investigação dessa nova e, não menos ousada, aspiração acerca da arte do ator, mas ele nos deixou um amplo legado artístico e o caminho aberto para que fizéssemos também as nossas perguntas, buscas e descobertas.

O mestre russo investigou incansavelmente a natureza da ação, elemento base da arte do ator e um dos pilares do seu sistema de atuação. Reconheceu que os clichês, formas prontas e

---

<sup>32</sup> Informação verbal concedida no curso online “As três revoluções de Stanislávski e o trabalho do ator sobre o papel”, ministrada por Diego Moschkovich e realizada pelo Governo do Estado de São Paulo, por meio das Oficinas Culturais de São Paulo, no período de 23 de abril a 20 de maio de 2020, na Oficina Cultural OSWALD DE ANDRADE, na cidade de São Paulo.

copiáveis, obstruem o caminho da vida na criação. Também não interessava a ele o puro movimento exterior, a plasticidade pela plasticidade, por mais virtuoso e atrativo que esse movimento pudesse ser aos olhos do espectador. Interessava-lhe as questões humanas expressas por meio da ação do ator nas circunstâncias do papel. “Ação autêntica”, “ação orgânica”, “ação produtiva”, “ação interior e exterior”, “ação mental e física”, “ação psicofísica” são alguns dos sinônimos encontrados na literatura stanislavskiana, termos utilizados pelo próprio mestre e que, mais tarde, foram sintetizados na compreensão e prática de um dos conceitos-chave do seu sistema: a ação física, o “instrumento principal para a expressividade do ator” (TOPORKOV, 2016, p. 185). A construção de um papel por meio das ações físicas requer do ator o empenho em fundamentar as ações, em justificá-las pelas circunstâncias propostas, imbuindo-as de propósitos e especificidades coerentes com o contexto da peça. Uma ação física não possui um fim em si mesma, ao contrário, ela é a ponte, o meio, o caminho para a criação subconsciente.

Na arte da *pereživánie*, o ator é convocado a agir nas circunstâncias da personagem, vivendo nelas a cada vez de novo, sem mecanicismos e cristalizações. Talvez, ao vislumbrar um “teatro de paredes móveis”, Stanislávski almejasse que a mesma natureza investigativa e imprevisível de um *étude* se instaurasse também em cada ensaio e apresentação do espetáculo, onde o espírito de improvisação impregnasse de vida e espontaneidade o acontecimento teatral.

Quando estudamos Declan Donnellan, um diretor contemporâneo já tão distante do contexto e da tradição teatral de Stanislávski, encontramos em sua prática e pesquisa artística ressonâncias de alguns dos princípios instaurados pelo encenador russo, o que é natural, considerando que o diretor inglês também se propõe a ser um “desbravador da vida cênica” (ALBRICKER, 2019). Quando, em suas estratégias práticas, Donnellan destaca o alvo antes de qualquer fazer do ator é justamente por reconhecer que a omissão dessa “personagem esquecida” na prática da atuação cênica é um dos principais – para ele, o principal – fator capaz de obstruir a atividade criativa do ator. Daí resulta a sua insistência retórica em sempre lembrar, reafirmar e relembrar a existência e a função ativa do alvo, para que o ator não se esqueça onde procurar e encontrar seu alimento na cena. Podemos dizer que sua crença nas possibilidades criativas do ser humano-ator é, assim como era para Stanislávski, ilimitada,



fato que se revela em sua constatação de que atuar, na verdade, não se trata de uma “segunda natureza”, mas da “primeira natureza” humana.

Quando nos propõe a ideia de “escolhas incômodas”, Donnellan está revelando atitudes que o ator poderá adotar em função de uma atuação desbloqueada: “atenção”, “liberdade”, “ver”, “confiança”, “curiosidade”, “singularidade” e “vida” são, para esse diretor, as escolhas que mais ajudarão o ator a abrir os caminhos para o livre fluir da vida em sua atuação, seja nos ensaios ou nas apresentações. Ele acredita no desenvolvimento da atenção e na capacidade de reação do ator como um caminho possível para uma criação cênica que não se cristaliza, mas que se dá no exato instante presente, no ‘aqui’ e no ‘agora’ da encenação teatral. Sobre os processos artísticos do *Cheek by Jowl*, Albricker (2019) observa que tanto Donnellan quanto Nick Ormerod<sup>33</sup>, adotam o princípio da reação na condução dos trabalhos da companhia: eles não impõem suas ideias sobre os atores, eles reagem aos atores, privilegiando as descobertas oriundas de suas experimentações no espaço da cena. Os diretores levam esse princípio a cabo tanto nos momentos de trabalho invisível quanto nos momentos de trabalho visível: “o que nós, diretor e cenógrafo, imaginamos, não importa; o que realmente importa é o que o ator está imaginando diante do espectador naquele momento – seu impulso naquela noite” (DONNELLAN e ORMEROD citados por ALBRICKER, 2019, p. 157). Podemos observar que, nesse sentido, Donnellan e Ormerod possuem proposições semelhantes às aquelas de Stanislávski, em relação a não “marcar” os atores, mas cultivar caminhos para que eles atuem com liberdade diante do espectador.

Se, por um lado, Stanislávski vislumbrou um “teatro de paredes móveis”, Donnellan revela um ideal prático semelhante quando diz, por exemplo que, atuando em *Romeu e Julieta*, é prudente que a atriz saiba previamente onde estará localizado o balcão no espaço cênico, mas não precisa saber de onde o ator-Romeu virá, possibilitando, assim, margens para a improvisação dos atores no momento da apresentação. O diretor inglês pondera sobre a necessidade de haver alguma estrutura para que seja possível atuar com liberdade, na confluência de partes definidas e improvisadas ao longo do espetáculo: “Um ensaio sensato é aquele que determina aquilo que pode ser alterado e o que não pode. É prudente especificar antecipadamente o que tem que ser previsível e aquilo que tem que permanecer imprevisível”

---

<sup>33</sup> Cofundador e diretor artístico do *Cheek by Jowl*, Ormerod é quem assina as concepções de cenários e figurinos das montagens da companhia.

(DONNELLAN, 2021, p. 143). O excesso de imprevisibilidade diante de um público poderia causar o efeito contrário, isto é, amedrontar e bloquear o ator.

Parece-nos que, nesse ponto, conseguimos aproximar as proposições de Stanislávski e Donnellan e sintetizá-las usando uma expressão do próprio Stanislávski: no trabalho sobre uma peça, a equipe cênica deve ser capaz de construir um *canal navegável*, um trilho consistente de circunstâncias propostas, acontecimentos e tarefas das personagens que darão o suporte para o livre fluir da atuação cênica dos atores. Enquanto as partes definidas equivalem àquilo que não deve ser alterado em uma peça, o canal navegável, as partes improvisadas equivalem àquilo que não deve ser marcado e cristalizado, a navegação: os alvos e as ações físicas dos atores.

Ação física e alvo: quais aproximações possíveis podemos traçar na busca por praticar um teatro fundamentado pelos princípios da *pereživánie*, na tentativa de assegurar o frescor, a espontaneidade e o espírito de improvisação não apenas no *étude*, mas a cada ensaio e apresentação pública da peça? Para refletirmos sobre isso, precisamos considerar um importante elemento do sistema que, segundo Stanislávski (2017), consiste em uma das mais importantes técnicas da atuação cênica: a adaptação. Enquanto a ação física corresponde ao *o que se faz*, a adaptação corresponde ao *como se faz*. Por exemplo: uma ação física pode ser ninar o bebê, e adaptações para ela podem ser abraçar o bebê, cantarolar para o bebê, balançar o bebê, etc. O mestre russo afirmava enfaticamente que esse *como* não deve jamais ser fixado. Dizia que no decorrer de uma peça, pelo conhecimento das circunstâncias propostas e das tarefas da personagem, o ator não se perderá sem saber *o que* fazer, porque ele dispõe de um trilho, de um canal navegável. Mas dizia também que, após cada ensaio e apresentação, o ator deve “lavar com uma esponja” todas as adaptações, a fim de permanecer sempre aberto ao novo, ao imprevisto, ao que pode surgir de imprevisível no dia de *hoje*, no acontecimento do presente. É nesse sentido que podemos também almejar, junto ao mestre russo, um “teatro de paredes móveis”: em que a estrutura da peça jamais aprisione, mas seja a sustentação que possibilite ao ator estar seguro de certos parâmetros para ser livre na criação.

O alvo, por outro lado, possui uma propriedade a qual podemos nos agarrar para tecermos essa discussão: ele *está sempre em transformação*. Isso quer dizer que um alvo visto no ensaio ou na apresentação de *ontem* não será exatamente idêntico ao alvo visto no dia de *hoje*

e no dia de *amanhã*, porque um alvo é mutável por natureza e, se ele se cristaliza, perde sua capacidade provocativa e deixa de ser um alvo. Nesse sentido, por mais que a atriz saiba que o bebê é o seu alvo em determinado momento da peça, e que isso não pode ser alterado devido as circunstâncias propostas, ela precisa estar sempre atenta às transformações e às provocações oriundas desse alvo-bebê no dia de *hoje*: que pode chorar e espernear copiosamente ou pode resmungar baixinho e preguiçosamente. São essas variações mais ou menos sutis da ação que emana do alvo que desencadearão o *como* a atriz irá reagir, porque quem nina um bebê agressivo e irritado assumirá atitudes corporais/vocais distintas de quem nina um bebê que já se encontra praticamente adormecido. Por isso, o ator não precisa se preocupar em encontrar novas e diferentes adaptações para as suas (re)ações, porque essa descoberta acontecerá subconscientemente, a partir daquilo que ele vê no alvo. É nesse sentido que o elemento donnelliano se revela para nós não somente como uma estratégia de desbloqueio em um processo criativo, mas como um elemento capaz de evitar que as (re)ações dos atores em cena caiam em automatismos e repetições, sendo a bateria indispensável para revitalizar com frescor e espontaneidade suas ações físicas na peça. Essa segunda contribuição prática que apontamos no trabalho com o alvo poderia ser precisamente definida pelas seguintes palavras de Eugênio Kusnet:

Graças ao seu poder de receber, o ator consegue captar, em cada novo espetáculo, novos detalhes da ação cênica, aos quais por serem novos para ele, reage com autêntica surpresa. Essa faculdade quando bem desenvolvida, garante ao ator a possibilidade de sempre estar dentro do espírito de improvisação e poder lutar contra o maior flagelo do teatro: a mecanização progressiva dos espetáculos em cartaz e o uso costumeiro dos “clichês” pelos atores (KUSNET, 1992, p. 100).

Dispondo-se ao jogo com os alvos, é inconcebível que o ator congele o *como* fazer, porque a cada ensaio e a cada apresentação ele será capaz de ver algo novo, instigante e provocador, mesmo quando olhar para a mesma coisa pela centésima vez. Na arte da experiência do vivo, talvez seja o alvo, essa “personagem esquecida”, o elemento da atuação responsável por assegurar o que há de imprevisível na estrutura de uma peça, permitindo que os atores atuem sem medos e sem bloqueios, imbuídos pelo espírito de improvisação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa pesquisa, dedicada a refletir sobre a prática do ator no método da análise ativa, buscamos investigar e propor possíveis conexões entre princípios e procedimentos de Stanislávski e Donnellan, com o propósito de apresentar à comunidade artística e acadêmica possibilidades práticas que podem contribuir para o trabalho do ator sobre a peça e o papel. Consideramos, a partir das ponderações e estratégias expostas ao longo desta dissertação, que o diálogo entre *análise ativa* e *alvo* se apresenta como um caminho metodológico capaz de orientar a prática cênica do ator tanto pela via de procedimentos mobilizadores da atuação – no trabalho sobre as circunstâncias propostas, ação, se, imaginação, concentração da atenção, e demais elementos do sistema de Stanislávski; quanto pela via do desbloqueio do ator – no trabalho com os alvos, as apostas, as escolhas incômodas, e demais estratégias pertencentes à obra de Donnellan. Ao unirmos proposições práticas e princípios artísticos desses dois encenadores, apontamos caminhos possíveis, estratégias complementares e alternativas, para o estudo e criação cênica da peça e do papel por meio de uma análise pela (re)ação.

Em nosso estudo sobre o sistema de Stanislávski, com ênfase na análise ativa, pudemos verificar que o mestre russo desenvolveu uma consistente pedagogia do ator, cujas bases práticas e teóricas, oriundas das necessidades de seu tempo e de seu contexto teatral, carregam consigo debates atemporais sobre o teatro e a arte do ator. Stanislávski nunca pretendeu elaborar um sistema pronto, fixo, fechado e infalível, cujas respostas aos problemas referentes à atuação cênica estivessem todas ali presentes e plenamente desenvolvidas. Ao contrário, assim como nos lembram Vássina e Labaki (2015), o sistema é um organismo vivo, aberto, crítico, em expansão – um convite à experimentação e à continuidade da pesquisa artística. É precisamente essa particularidade que nos permite ainda hoje nos debruçarmos sobre o sistema e levantarmos questões que dialoguem com as nossas necessidades, com o nosso contexto e com os novos desafios que constantemente se apresentam à prática teatral e ao trabalho atoral.

No que diz respeito ao trabalho sobre a peça e o papel, podemos observar que embora Stanislávski tenha, certamente, apresentado discussões e procedimentos que auxiliam o ator a

lidar com seus medos e inseguranças no palco, evitando exibicionismos que o afastam do trabalho criativo sobre o papel, julgamos importante agregarmos ao nosso estudo novas perspectivas e soluções práticas desenvolvidas especificamente para melhor operarmos com os problemas consequentes do medo, do controle, do enclausuramento e dos bloqueios do ator no processo criativo. Assim, o estudo sobre a obra do diretor inglês Declan Donnellan nos possibilitou alargar a reflexão em torno do método de Stanislávski e avançar a discussão acerca de questões que ainda se revelam como empecilhos aos atores no processo de trabalho sobre a peça e o papel.

Maria Knebel, ao sistematizar a pedagogia da análise ativa, imprimiu nessa metodologia o que Anatoli Vassíliev (*in* KNEBEL, 2016) definiu como uma abordagem “científica e profissional”, na qual o estudo da peça em ação é realizado por meio do rigor de uma consciência dramaturgica e pelo cultivo de um campo livre à improvisação. Essa questão nos fez tocar em dois pontos específicos do processo da análise ativa: o primeiro é o que diz respeito à exploração mental do texto da peça, isto é, a compreensão de suas circunstâncias propostas; o segundo é o que se refere ao estudo da peça por meio da experimentação sensorial e relacional do ator na cena.

A partir de estudos sobre Stanislávski e Donnellan, buscamos propor estratégias para o processo de exploração mental das circunstâncias propostas, de modo a agregar outras possibilidades de análise para além daquelas já desenvolvidas e apresentadas na literatura stanislavskiana. Dedicamos particular atenção ao estudo do conflito dramático no âmbito dos acontecimentos da peça. Vimos que, para ambos encenadores, é precisamente no conflito que reside a faísca de vida capaz de inflamar a imaginação do ator e despertar a sua atividade criativa na cena. Sendo assim, a fim de que o reconhecimento de conflitos – forças contrárias que coexistem na situação dramática pela concretização da ação transversal e da contra ação transversal – não fique a cargo somente da capacidade interpretativa e imaginativa do ator perante análise da obra, propomos a inserção da ferramenta donnelliana das *apostas* no estudo dos acontecimentos da peça. Esse procedimento objetiva salientar as ambivalências do conflito dramático e, assim, evitar que o ator se detenha em “respostas reduzidas à unicidade” – essas mesmas que são responsáveis por anularem o conflito, banalizarem a história da peça e conduzirem o ator ao caminho do sentimentalismo, das generalizações e do bloqueio na atuação.

Além disso, motivados pelos estudos sobre Donnellan, identificamos a possibilidade da existência de bloqueios atoriais no processo da leitura e do conhecimento da vida da obra, responsáveis por impedir uma percepção genuína do artista cênico diante daquilo que existe e acontece no contexto da peça. Diante disso, nos apropriamos de algumas das *escolhas incômodas*, do diretor inglês, adotando-as como princípios sugeridos ao ator para o processo de exploração mental: *atenção* para ser capaz de ver; *curiosidade* para se permitir descobrir; *singularidade* para despertar um olhar humano e pessoal sobre o universo da peça e *liberdade* para imaginar, cocriar e recriar os temas, acontecimentos e toda gama de suas circunstâncias propostas. Esses princípios, quando adotados como atitudes no processo da exploração mental, possibilitam ao ator analisar as circunstâncias propostas pela perspectiva da reação, em que o texto da peça opera como o primeiro alvo provocativo a energizar e alimentar a atividade criativa do ator.

E por falar em alvo...

Vimos que, para Donnellan, a omissão dessa “personagem esquecida” é o principal tormento do ator em cena. Diante dessa constatação, com a qual concordamos, buscamos evidenciar a existência do alvo como elemento ativo e provocativo no contexto da peça, capaz de desencadear as (re)ações do ator e, assim, libertá-lo de possíveis bloqueios que impedem o surgimento da atuação orgânica. Especificamente para a prática de *études*, sugerimos que o ator não se responsabilize por tudo criar e inventar, mas que ele desperte os seus sentidos para perceber e reagir ao que já está acontecendo externamente a ele, independentemente de seu controle e de sua vontade, pois, conforme a perspectiva que estamos defendendo nesse estudo, a energia para se fazer tudo que se faz em cena não está localizada nele, no ator, mas no outro, no alvo. É nesse sentido que argumentamos sobre a possibilidade de uma análise pela (re)ação – a fim de que o ator não se enclausure em seu paralisante ‘eu’, mas que ele tenha meios para, cada vez mais, se dispor ao jogo com o outro, com o espaço, com a pluralidade de alvos existentes nas circunstâncias propostas da peça. Nessa perspectiva de atuação, o alvo se revela como o desencadeador das ações psicofísicas do ator.

A ideia de análise pela (re)ação nos levou a refletir sobre a importância de um estudo prático efetivo sobre o que Stanislávski nomeou como contra-ação transversal da peça, isto é, a linha de ações contrárias que se impõem como obstáculos frente às necessidades da

personagem e que são responsáveis por impulsionar a atividade criativa do ator na cena. Retomando Stanislávski (2017), se a personagem não possui obstáculos a serem enfrentados na peça, não há nada para o ator dramático fazer no palco. Donnellan (2021) atribui a mesma importância a essa questão, alegando que em todo momento da vida em cena há uma missão a ser superada, pois “sem missão: morte” (DONNELLAN, 2021, p. 35). Em nosso estudo, pudemos identificar que os alvos são obstáculos a serem enfrentados e transformados por meio das (re)ações do ator-papel, instaurando essa missão de que fala Donnellan. Essa constatação nos fez concluir que os alvos contribuem para revelar a concretude da contra-ação transversal da peça: os obstáculos, as ambivalências, as forças contrárias que agem ativamente sobre o ator-papel e o convoca à missão, isto é, à resolução dos conflitos da personagem por meio da (re)ação.

Apresentamos ainda uma reflexão sobre a prática do ator nos ensaios e nas apresentações públicas da peça, vislumbrando no trabalho conjunto sobre os *alvos* e as *ações físicas* um caminho possível para que o ator permaneça em “espírito de improvisação”, mesmo diante do caráter repetitivo dos ensaios e das temporadas de um espetáculo. O alvo, por ser mutável por natureza, convoca o ator a estar atento para reagir ao que acontece no tempo presente e no dia de hoje, sem se limitar a repetir o que foi feito ontem e sem preconceber o que será feito amanhã; assegurando, assim, o frescor de suas ações físicas na peça. Acreditamos que a complementariedade das estratégias de Donnellan e Stanislávski pode contribuir para o teatro da *pereživánie*, em que o ator é capaz de viver o papel a cada vez de novo, pela confluência de partes definidas – a estrutura da peça, suas circunstâncias propostas e tarefas da personagem – e partes improvisadas – as ações dos alvos e as reações do ator.

Salientamos que as reflexões e estratégias desenvolvidas ao longo desta dissertação são direcionadas ao trabalho do ator sobre uma peça que privilegie a construção do jogo dramático, em que é possível sustentar a discussão acerca do conflito, da ação transversal e da contra-ação transversal, por exemplo. O que não quer dizer que princípios e procedimentos de Stanislávski e Donnellan não sejam úteis para o trabalho sobre textos teatrais e/ou espetáculos em que os elementos da construção dramática não deixam de existir, mas são tensionados, colapsados, subvertidos, colocados em xeque – como no teatro do absurdo ou no teatro performativo, por exemplo. Nesse sentido, o artista-pesquisador pode ser convocado à

pesquisa para experimentar e descobrir como abordar o sistema de Stanislávski e as estratégias de Donnellan de acordo com as especificidades da forma dramaturgica e cênica com a qual se dispor a trabalhar.

Por fim, desejamos que a reflexão exposta nesta dissertação possa inspirar estudantes e profissionais do teatro a se debruçarem sobre a prática da análise ativa em diálogo com o alvo, sempre na busca pela experiência viva do ator em cena e pela qualidade do espetáculo encenado. Ao término de nossa escrita, ressaltamos que não pretendemos pôr um ponto final na pesquisa. Acreditamos que o mais importante ainda está por ser feito: o aprofundamento teórico-prático de nosso estudo por meio da experimentação em sala de aula, na sala de ensaio, no tato pedagógico com atores e alunos em um processo de criação artística, que envolva a análise de uma dramaturgia específica. Konstantin Stanislávski (2017) afirmava, recorrentemente, que na arte teatral “saber” significa “saber fazer” – processo que demanda tempo, dedicação, empenho e paixão, para mergulharmos com afinco em uma pesquisa que não termina em prazos de dois, quatro ou seis anos, mas que se entende por toda uma vida dedicada ao ofício. Deixamos aqui os nossos primeiros passos rumo a essa instigante jornada.



## REFERÊNCIAS

ALBRICKER, Vinícius. **A fala cênica sob o Entrelaçamento dos Princípios e Procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan**. 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ALBRICKER, Vinícius. **Variações rítmicas vivas na atuação cênica**. 2019. 342 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ASSUMPÇÃO, Leilah. Fala baixo, senão eu grito. In: ASSUMPÇÃO, Leilah. **Onze peças de Leilah Assumpção**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p. 96 – 158.

BARBOSA, Tieza Tissi. **As partituras de Stanislávski para As três irmãs, de Tchékhov**: tradução e análise da composição espacial da encenação. 2012, 599 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

BATCHÉLIS, Tatiana. Stanislávski e Meyerhold. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena. **Teatro Russo**: Literatura e Espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 25-61.

BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CABRAL, Ivan. Prefácio. In: VÁSSINA, Elena. LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Tradução: José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CARNICKE, Sharon Marie. The effects of Russian and Soviet Censorship on the Practice of Stanislavsky's System [Os efeitos da censura russa e soviética na prática do sistema Stanislávski]. In: WHITE, R. Andrew (ed.). **The Routledge Companion to Stanislavsky**. Routledge: Abingdon, Oxon, 2014: 249-264. Tradução: Luiz Otavio Carvalho em novembro de 2020, não publicado.

CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena. **Teatro Russo**: Literatura e Espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

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

CHAVES, Camila Rodrigues Vaz. **O trabalho de um ator desbloqueado na construção do papel**: estratégias de Stanislávski e Donnellan. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

CHEEK BY JOWL. Site da companhia de teatro de Declan Donnellan e Nick Ormerod. Disponível em: <<http://www.cheekbyjowl.com>>. Acesso em março de 2020.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa**: a criação do diretor e do ator. São Paulo: Perspectiva, 2018.

DONNELLAN, Declan. Introdução. In: STANISLAVSKI, Konstantin. **O trabalho do ator**: diário de um aluno. Tradução: Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

DONNELLAN, Declan. **O ator e o alvo**. Tradução: Luiz Otávio Carvalho e Vinícius Albricker. São Paulo: Via Lettera, 2021. No prelo.

ICLE, Gilberto. **Teatro e construção de conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou**: do realismo externo ao tchekhovismo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislávski. Tradução: Ricardo Gomes. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n.9, p. 02-21, 2011.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Tradução: Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora HUCITEC, 1992.

MOSCHKOVICH, Diego. **O último Stanislávski em ação**: Tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938). 2019. 237 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

MOSCHKOVICH, Diego. Prefácio do tradutor brasileiro. In: TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski Ensaia**: memórias. Tradução: Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

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.

PICON-VALLIN, Béatrice. Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta. Tradução: Fátima Saadi. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. p. 7-33, 2013.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas**. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Tradução: Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo. São Paulo, SP: Perspectiva, 2017.

STANISLAVSKI, Konstantin. **O trabalho do ator**: diário de um aluno. Tradução: Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

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

STANISLAVSKI, Konstantin. **An actor's work: a student's diary**. Tradução: Jean Benedetti. London & New York: Routledge, 2008.

STANISLÁVSKI, Konstantin. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Часть 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге. Общ. ред. А.М. Смелянского, вступит. ст. Б.А. Покровского, коммент. Г.В. Кристи и В.В. Дыбовского. [Stanislávski, K. CO 9, V. 3. STANISLÁVSKI, K. **O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação**: Os materiais para o livro. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1990. V. 3.]

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski Ensaia**: memórias. Tradução: Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

VASSÍLIEV, Anatoli. Diálogo com os tradutores franceses. In: KNEBEL, Maria. **Análise ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Tradução: Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 279-296.

VÁSSINA, Elena. LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VÁSSINA, Elena. “Nenhum manual ou gramática da arte teatral”: alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski. **Folhetim**, Rio de Janeiro, p. 35-43, 2013.

VÁSSINA, Elena. O “novo método” de Stanislávski segundo seu último texto: Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo **Moringa**: Artes do Espetáculo, João Pessoa, Vol. 6, N. 2, p. 121-130, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZALTRON, Michele Almeida. **Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski**. 2011. 149 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

ZALTRON, Michele Almeida. A prática do etiid no “sistema” de Stanislavski. **Questão de Crítica**. Vol. VIII, nº 65, agosto de 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/a-pratica-do-etiud-no-sistema-destanislavski/>> (último acesso em 02/12/2019).

ZINGUERMAN, Boris. As Inestimáveis Lições de Stanislávski. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena. **Teatro Russo: Literatura e Espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 13-24.