



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM TEATRO**

**RENAN DELMONTT SOUZA PARAGUASSU**

**VIVENDO O SISTEMA: Uma contribuição para os estudos sobre a  
aplicação do Sistema de Stanislavski na formação de atores.**

**BELÉM – PARÁ  
2013**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM TEATRO**

**RENAN DELMONTT SOUZA PARAGUASSU**

**VIVENDO O SISTEMA: Uma contribuição para os estudos sobre a  
aplicação do Sistema de Stanislavski na formação de atores.**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em Teatro da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para obtenção do título de Licenciado Pleno em Teatro, orientada pelo Prof. Me. Sc. Alberto Silva Neto.

**BELÉM – PARÁ  
2013**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA**

Renan Delmontt Souza Patraguassu

Vivendo o Sistema: Uma contribuição para os estudos da aplicação do Sistema de Stanislavski na formação de atores / Renan Delmontt Souza Patraguassu; orientador Prof. Me. Sc. Alberto Silva Neto. 2013.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Teatro, 2013.

1. O Sistema – Estudo e entendimento por parte do pesquisador. 2. Vivendo o Sistema – Relato de experiência do pesquisador. 3. Reflexões entre Teoria e Prática. I. Título.

*CDD - 22. ed. 792.01*

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIENCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM TEATRO**

**Renan Delmontt Souza Paraguassu**

**VIVENDO O SISTEMA: Uma contribuição para os estudos sobre a  
aplicação do Sistema de Stanislavski na formação de atores.**

Esta monografia foi julgada adequada para obtenção do título de *Licenciado Pleno em Teatro*, e  
aprovado na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / 2013

Conceito: \_\_\_\_\_

---

Prof. M.Sc. Alberto Silva Neto  
Orientador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

---

Prof. Dr. Miguel Santa Brígida  
Avaliador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

---

Profª. M.Sc. Valéria Frota Andrade  
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Belém - Pará

2013

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

---

Renan Delmontt Souza Paraguassu

Belém-PA, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, 2013

Dedico inteiramente à minha mãe, Olgarina Conceição Sousa Paraguassu por sua dedicação, proteção, amparo, confiança e constante apoio. Pessoa sem o qual eu não seria nada.

## AGRADECIMENTOS

São muitos aos que devo agradecer por todo apoio e colaboração incondicional ao longo deste percurso.

Agradeço, primeiramente, a Deus por abrir portas, dar-me força e determinação para alcançar tudo que almejo.

A minha mãe que sempre confiou, apoiou e se dedicou aos seus três filhos, que se sacrificou diversas vezes para nos manter firmes e fortes, ela que aguentou a minha ausência por dois anos, me incentivando a enfrentar uma experiência que mudou minha vida.

Aos meus dois irmãos Rodrigo Delmont e Rafael Delmont, que sempre compartilharam comigo todos os desafios e conquistas que a vida nos impõe.

A Yuri Sneideris Meireles, amigo, companheiro, cúmplice e confidente que contribui inteiramente para tornar a minha vida mais feliz, além da revisão constante deste trabalho, é claro.

Ao meu mais que paciente orientador, Prof. Me. Sc. Alberto Silva Neto, pela dedicação, contribuição e empenho para a realização deste trabalho. Sobretudo pela confiança que depositou em mim.

A Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Benedita Afonso Martins, pela constante contribuição, confiança e dedicação para com o meu futuro acadêmico. E ainda, pela oportunidade que me deu com o Projeto Multidisciplinar em Teatro e Música.

À minha amada mestra, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Wlad Lima, por todo o empenho e dedicação, além do enorme carinho e confiança que me fizeram alavancar no trabalho como ator.

Ao Prof. Dr. Clovis Levi, pelo enorme aprendizado e amadurecimento promovido durante o ano em que foi meu professor. Sem ele, meu interesse pelo Sistema não teria se elevado e por consequência esta monografia não teria existido.

Aos professores, Paulo Santana e Marluce de Oliveira, pela confiança, e apoio durante meu estágio.

A todos os meus amigos que me apoiam, seguram, incentivam e sustentam nos momentos mais difíceis.

Em especial: Ramon Batista do Nascimento, Albenis. Amigos que além de contribuir para a minha formação acadêmica, contribuem para a minha evolução pessoal.

A todos os educadores que contribuíram para a minha formação, em especial ao Professor e músico Marcio Montoril e a pedagoga Célia Rosa Reis, pessoas com significativa influência no meu trajeto dentro das artes.

Ao irmão lusitano juntamente com meu afilhado, com quem foi um enorme prazer conviver, aprender e trocar durante minha estadia em Coimbra, João Miguel Pereirinha e Sidney Maycom. Padrinho e afilhado, irmãos, amigos sem os quais eu não teria vivido o verdadeiro significado de um intercâmbio.

A Mirian Felix, Caroline Domiguez e Patrícia Grigoletto, amigas e companheiras que dividiram comigo inúmeras experiências e momentos, sem contar as moradias.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela oportunidade dada por meio do Programa de Licenciaturas Internacionais, onde pude viver a experiência de um intercâmbio, tendo assim, uma formação diferenciada em minha área.

Aos meus talentosos colegas de turma da Licenciatura em Teatro e do Curso Técnico em Formação de atores, pelas críticas, discussões e debates enriquecedores para um futuro docente.

Finalmente, a todo corpo docente, técnico e de funcionários da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, por todo o apoio prestado ao longo da minha formação.

[...] O ator, o homem que vive, que pensa, que sente é o único elemento de teatro absolutamente indispensável. Todos os outros elementos, embora sejam de imensa utilidade, não são mais que satélites desse “Sol” do teatro que é o ator. [...]

Eugênio Kusnet/1975

## RESUMO

Este trabalho buscou contribuir com os estudos relacionados ao sistema de representação teatral desenvolvido por Constantin Stanislavski, procurando entender como se dá a aplicação do Sistema no ensino de interpretação na formação de atores e seus possíveis desdobramentos, tendo como base a experiência vivida no curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra. Pretende-se que o entendimento dos estudos práticos e teóricos possibilite ao acadêmico mais uma ferramenta de trabalho na área teatral, onde a sua aplicação possa ser feita tanto como ator quanto professor. A metodologia da pesquisa caracteriza-se por um estudo de caso, sobre as vivências no treinamento do Sistema. Tem como fundamentação teórica os estudos de Constantin Stanislavski focados no trabalho do ator e seus desdobramentos feitos por Eugênio Kusnet e Richard Boleslavski. O resultado da pesquisa possibilitou verificar o quanto o Sistema contribui para proporcionar aos alunos e atores iniciantes uma base sólida de trabalho. E ainda, este estudo mostrou ser necessário o aprofundamento do tema por parte do pesquisador em outro nível de pesquisa, com a possibilidade de articulá-lo com outras metodologias de ensino de atuação.

**Palavras-chave:** O Sistema, O Método, Ensino de atuação, Stanislavski, Kusnet

## ABSTRACT

This assignment was meant to contribute to studies related to the system of theatrical representation developed by Constantin Stanislavski, in order to understand how to apply the System for interpretation teaching in the actor training, and its possible developments, based on the experience lived in the Teatro e Educação course in the University of Coimbra. It's intended that the understanding of the theoretical and practical studies provide to the academic student one more work tool in this area, where its application can be made such by an actor, as a teacher. The search methodology is characterized by a case study, about the experiences in the System training. It has as theoretical reasoning the Constantin Stanislavski's studies focused on the actor task and its development made by Eugênio Kusnet and Richard Boleslavski. The result of this search allowed me to verify how much the System contributed to provide to the beginner students and actors a solid base to work. Furthermore, this study showed us that's necessary the theme deepening by the research in other search level, with the possibility of joining it to others teaching methodologies performance.

**Keywords:** The System. The Method. Performance teaching, Stanislavski, Kusnet.

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

P.

Imagem 01 - Fotografia feita durante exercício em aula .....	48
Imagem 02 - Fotografia feita durante a fase de ensaios das cenas de <i>Abajour Lilás</i> .....	54
Imagem 03 - Fotografia feita durante a fase de ensaios das cenas de <i>Abajour Lilás</i> .....	55
Imagem 04 - Fotografia feita durante a apresentação final do exercício interpretação I.....	57
Imagem 05 - Fotografia feita durante a apresentação final do exercício interpretação I.....	57
Imagem 06 - Fotografia feita durante a apresentação final do exercício interpretação II.....	62
Imagem 07 - Fotografia feita durante a apresentação final do exercício interpretação II.....	64
Imagem 08 – Esquema de construção da Personagem Margarida, interpretação II.....	66

## SUMÁRIO

	P.
<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2 O SISTEMA: ESTUDO E ENTENDIMENTO POR PARTE DO PESQUISADOR.....</b>	<b>18</b>
2.1 FÉ CÊNICA.....	21
2.2 AÇÃO.....	22
2.3 CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS.....	24
2.4 ATENÇÃO CÊNICA.....	27
2.5 VISUALIZAÇÃO DAS FALAS.....	32
2.6 MONÓLOGO INTERIOR.....	35
2.7 AÇÃO INSTALADORA.....	37
<b>3 VIVENCIANDO O SISTEMA: RELATO DE EXPERIÊNCIA DO PESQUISADOR.....</b>	<b>41</b>
3.1 ESTUDOS TEÓRICOS E EXERCÍCIOS TEATRAIS.....	42
3.2 COMPREENÇÃO E CONSTRUÇÕES DAS PERSONAGENS.....	49
3.3 ENSAIOS E APRESENTAÇÃO DE TRABALHO PARA O PÚBLICO.....	52
<b>4. REFLEXÕES ENTRE TEORIA E PRÁTICA.....</b>	<b>68</b>
4.1 ENCADEAMENTO: ELEMENTOS QUE SE COMPLETAM.....	69
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>81</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo fazer contribuições para o estudo do Sistema de Stanislavski como base para formação de atores. Percebendo como a sua aplicação pode oferecer um enorme suporte não só para a prática do teatro realista, mas para o desenvolvimento contínuo no trabalho do ator em outras formas de fazer atuação teatral.

Tais contribuições poderão ser entendidas mediante a apresentação do Sistema e do relato das experiências que este discente teve em tal treinamento, com a metodologia de pesquisa sendo um Estudo de caso, que se caracteriza primordialmente por focar o estudo sobre um único assunto, buscando aprofundar o conhecimento à respeito de determinado tema em específico, neste caso as experiências com o Sistema e sua aplicação na formação de atores. Fabiano Maury Raupp (2003, p. 84) afirma que: “Percebe-se que este tipo de pesquisa é realizado de maneira mais intensiva, em decorrência de os esforços dos pesquisadores concentrarem-se em determinado objeto de estudo”.

Sendo assim, para a explicação do Sistema de Stanislavski, teremos como referenciais principais, quatro obras deste mestre do teatro russo; *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem*, *A Criação do Papel* e o *Manual do Ator*. Além destas obras, também recorreremos ao livro “A arte do ator”, escrito por Richard Boleslavski, um de seus discípulos mais promissores. Não posso deixar de recorrer à escrita de Eugênio Kusnet, um propagador do Sistema no Brasil que guiou meus passos e facilitou minha compreensão dentro deste sistema de treinamento com a obra “Ator e Método”.

Já como relato de experiência, teremos exposto aqui as atividades que eu tive ao longo dos onze meses como discente no curso de teatro e educação da Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC). Nele, apresentarei a experiência de estudo do Sistema vivido na prática em três níveis ao longo do treinamento, bem como as dificuldades encontradas no percurso e quais foram as soluções encontradas, além dos resultados obtidos ao final deste processo.

Chegando a uma reflexão após analisar todo este percurso, encontrou-se o entendimento de como se dar a aplicação do Sistema de Stanislavski no ensino de atuação para os atores na contemporaneidade, quais as diferenças entre o estudo teórico e o prático, bem como os resultados obtidos por parte do pesquisador no seu trabalho enquanto ator.

Finalmente, após tais reflexões sobre os estudos teóricos e experiências práticas, juntamente com resultados adquiridos em trabalhos atuais, buscou-se compreender um pouco mais sobre o Sistema, como ele pode contribuir para a formação de base dos atores durante seus estudos na arte dramática, quais as condições necessárias para a sua aplicação em sala de aula e trabalho com alunos iniciantes, dando a eles diversas ferramentas com que vão poder contar ao longo de seu trajeto como agentes da ação. E, ainda, quais as perspectivas futuras no aprofundamento e desdobramento desta pesquisa.

Esta vontade de contribuir com tal estudo partiu da necessidade que este graduando da licenciatura plena em teatro tem de entender melhor a prática da docência e a prática da atuação. Com isto, como futuro professor desta linguagem artística, busquei aprofundar meus estudos dentro daquilo que sempre gostei de trabalhar dentro do teatro, a interpretação. Relembro da minha trajetória dentro dos pequenos grupos e espetáculos teatrais dos quais participei até então, juntamente com a prática acadêmica nesta área, bem como da importância que cada um teve para que eu me apaixonasse pela arte de atuar ao ter o contato com esta prática tão mobilizadora.

O primeiro contato com a arte dramática foi ainda no ensino fundamental quando, aos oito anos de idade, em 1997, participei da pequena opereta do Boi Bumbá “Dengo de Miná”, criada e dirigida pelo professor, compositor e músico Márcio Montoril, na Escola Estadual Luiz Nunes Direito, onde pude experimentar pela primeira vez o contato entre ator e público, ainda que naquela época não pudesse distinguir com exatidão quais sentimentos se mobilizavam dentro de mim. Mas só mais tarde percebi melhor como funcionavam as engrenagens que formavam a estrutura de uma peça teatral, na montagem da peça “O Auto da Índia”, de Gil Vicente. Peça esta que era leitura obrigatória para o vestibular da Universidade Federal do Pará (UFPA). Neste momento, percebi que realmente gostaria de intensificar estas experiências em meus estudos futuros.

Posteriormente, tive o contato com um tipo de teatro diferente. O JEAC Grupo de Arte Experimental, fundado em 2006, buscava a prática artística em diversas linguagens como teatro, música e dança dentro da Juventude Espírita A voz do Consolador (JEAC). Com este grupo participei da montagem de três espetáculos e várias *performances* durante quatro anos. As peças montadas foram “Chico Xavier: um Exemplo de Amor” em 2004, “Allan Kardec: O Codificador” em 2005 e “Um natal diferente” em 2007, todas são peças

escritas por Célia Rosa Reis. Atualmente, o grupo dedica-se a oferecer oficinas de artes plásticas, teatro e dança para a comunidade.

Em 2010, adentrei ao curso de licenciatura plena em teatro da Universidade Federal do Pará (UFPA) e, finalmente, tive contato com um mundo do teatro absolutamente novo. Um universo com práticas e linguagens completamente diferentes daquilo tudo que eu conhecia. Na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), pude conhecer o Grupo de teatro Universitário, onde entrei e participei da montagem dos espetáculos “Em nome do rio”, dirigido por Dário Jaime, “Máquina: A história de uma paixão sem limites”, dirigido por Ives de Oliveira, e finalmente “O pequeno Grande Avião e o Planeta do Invisível”, dirigido por Ana Marcelino.

Em 2011, adentrei ao Curso Técnico de Formação em ator da ETDUFPA, que frequentei regularmente, junto à graduação em teatro durante todo o primeiro semestre. Em julho do mesmo ano, fui selecionado para o Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI) CAPES/UC 2011, através do Edital N° 08 da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), o projeto multidisciplinar em teatro e música submetido pelo Instituto de Ciências das Artes da UFPA. Com isto, cursei no período de dois anos a licenciatura em estudos artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC).

Então, em setembro de 2011, iniciei meus estudos em Coimbra – Portugal. Neste mesmo período, graças ao convênio estabelecido entre Universidade de Coimbra (UC) e Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC), nós bolsistas PLI pudemos cursar disciplinas do curso de Teatro e Educação da ESEC. Neste curso, vivi intensamente na teoria e prática os fundamentos e desenvolvimentos da atuação realista, e lá descobri uma forma completamente diferente de se fazer e estudar teatro, no que se diz respeito ao trabalho do ator.

Através das disciplinas Interpretação I e II, estudei durante onze meses a construção de personagens por meio da atuação realista. Tais atividades eram guiadas pelo professor, encenador, dramaturgo, escritor e especialista em formação de atores Clovis Levi, que utilizou como método de treinamento o Sistema de Stanislavski.

Ainda que eu tenha estudado e tido contato com vários textos que descreviam tal sistema de atuação, este trabalho de ator é completamente diferente do que aprendemos e

praticamos na ETDUFPA, e até mesmo na cidade de Belém. Nele, encontrei diversas dificuldades que, quando superadas, proporcionaram grandes avanços tanto no minha vivência de ator quanto na acadêmica. Tais avanços puderam ser colocados em práticas e confrontados com outros obstáculos, no processo de criação do espetáculo “LOBOS”, que foi o resultado da disciplina laboratório teatral.

Esses trabalhos fizeram crescer minha vontade de praticar e desenvolver o Sistema de Stanislavski, ao passo que, no curso de Estudos Artísticos, tive contato com diversos segmentos e linguagens da arte. Graças a estas experiências, comecei a olhar para o teatro realista com um enorme interesse e carinho, mas sem esquecer o que já havia aprendido e vivenciado na minha universidade de origem, fazendo com que eu começasse a pensar nas duas realidades vividas como um importante objeto de análise e estudo.

Ao final do ano letivo, em julho de 2012, me matriculei no processo seletivo para o curso de iniciação do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC). Este, junto ao Teatro Estudantil da Universidade de Coimbra, são os dois grupos de teatro universitário mais antigo de Portugal.

Durante seis meses, participei de oito oficinas de formação ministradas por diversos profissionais portugueses e de outras nacionalidades, como espanhol e polaco. Além disto, ao final do curso, houve a montagem do espetáculo resultante da iniciação Teatral 2012/2013. Processo que, sob a direção da atriz e encenadora portuguesa Catarina Lacerda, durou dois meses em um processo de criação coletiva e experimental que teve como produto final o espetáculo intitulado “Aquário”. Após isto fui considerado apto e passei a ser membro da diretoria do grupo de teatro universitário CITAC.

Finalmente, concluí o curso de Estudos Artísticos da FLUC através do PLI e em agosto de 2013 regressei a Belém, dando início às atividades na graduação em teatro e no Curso Técnico de formação em ator da ETDUFPA.

Ao chegar, refleti sobre as diferenças entre as duas realidades acadêmicas e culturais que vivi. Também entendi que ser do teatro é tomar conhecimento da necessidade de se engajar em um processo contínuo de ensino e aprendizagem para o ator. Com isto, acredito ser necessário buscar cada vez mais melhorias no caráter de formação e conscientização de profissionais nesta área.

Logo, faz-se necessário conhecer ferramentas metodológicas e contemporâneas que promovam a integração entre as expressões artísticas aplicadas à educação e formação do ator, já que este é o elemento fundamental da engrenagem que move o teatro.

Assim, com a oportunidade da realização de estudos *in loco* sobre o teatro em Portugal – proporcionado pela parceria internacional entre UC/CAPES/UFPA –, busquei me aprofundar no conhecimento acerca das abordagens metodológicas para a educação e formação de atores, investigando as metodologias, técnicas e procedimentos utilizados pelos cursos de formação em teatro e educação da ESEC.

Todas essas experiências teatrais e estudos nas artes até aqui relatadas fomentaram em mim um grande interesse na investigação e práticas de formação de atores, a partir dos quais penso que o sistema de interpretação criado por Constantin Stanislavski é uma importante base para o ensino da atuação e, ainda, serve como base de criação para metodologias de ensino voltadas para o aprendizado da representação.

## 2. O SISTEMA: ESTUDO E ENTENDIMENTO POR PARTE DO PESQUISADOR

Nunca se ouviu falar em apenas uma única maneira de formar atores, ainda que a história do teatro deixe uma leve impressão de que existiram formas dominantes em determinados períodos. Inúmeros relatos, textos e testemunhos de atores em diversas épocas provam que o trabalho do ator sempre foi diversificado de acordo com o seu diretor, dramaturgo ou encenador. Em relação à atuação, encontra-se uma pluralidade de fazeres teatrais que, por sua vez, chamam nossa atenção para técnicas de interpretação diversificadas. No início do século XX, houve um grande esforço para se constituir uma técnica em que o treinamento do ator não se voltasse apenas para uma busca artística, mas para a integridade de um modo de vida. Percebe-se também que o desenvolvimento dos estilos de interpretação começa a atrelar-se sempre a uma pesquisa cênica, e esses encenadores/professores começam a buscar metodologias novas que facilitem e ajudem no desenvolvimento do trabalho *atorial*.

É neste contexto que o ator, diretor e teatrólogo russo, Constantin Stanislavski, destacou-se ao estudar minuciosamente o trabalho do ator. Para este encenador, o teatro deveria ser uma ferramenta de comunicação que, por meio da verdade imaginária, se mostrasse a realidade objetiva, criando uma ilusão que mergulharia o espectador em um mundo fictício, onde deveria se identificar com a personagem representada pelo ator. Juntamente com seu colega, o dramaturgo, escritor e pedagogo, Vladmir Dântchenco, fundou o Teatro de Arte de Moscow (TAM).

Nesse local, os dois fundadores desenvolveram inúmeras atividades e foi neste teatro que Stanislavski aprofundou, durante muito tempo, os estudos naquilo que ele nomeou de “o Sistema”, logo esse espaço foi um importante centro de pesquisa das artes performativas. Além disto, o TAM foi uma das mais importantes escolas de teatro ao longo do séc. XX, para além da formação de várias gerações de atores, nele foram montados vários espetáculos que não se prendiam à linguagem trabalhada pelo mestre russo, que por várias vezes convidou outros encenadores para trabalhar em conjunto, inclusive aqueles que tinham pensamentos diferentes quanto ao trabalho do ator. O teatro foi ainda palco e refúgio de um dos maiores discípulos de Stanislavski, o ator e diretor Vsevolod Meyehold, responsável pela criação do sistema de treinamento que mudaria a opinião do seu próprio mestre, o método da Biomecânica. Mas ainda que dedicado a contribuir com o fazer teatral

de sua época, Stanislavski continuou seus estudos e pesquisas cada vez mais aprofundados dentro daquilo que ele acreditava, a verdade. Eugênio Barba nos reforça este pensamento em uma de suas declarações sobre o teatro feito por Stanislavski.

Ele [Stanislavski] buscava a verdade no palco, como sinceridade total, como autêntica vitalidade. O ator não deve "parecer" o personagem que representa. O ator deve ser o que representa. Essa é a palavra chave: ser, tornar-se unidade, indivíduo, in-divíduo, não-dividido. Ele odiava no teatro "o teatro", os signos mecânicos de um sentimento ausente. Segundo suas próprias palavras: "O teatro é meu inimigo". Igualmente seu inimigo era o ator, o homem que mostrava exteriormente o que não sentia interiormente. Queria chegar a um estado criativo, no qual o ator estivesse animado por uma concentração total de toda sua natureza moral e física. (BARBA, 1991, p. 97).

Então, por meio de observações, entrevistas, treinamentos e laboratórios com os atores de sua companhia no Teatro de Arte de Moscou, esse mestre iniciou e desenvolveu até o final de sua vida um sistema de treinamento para atuação. Um treinamento que proporcionasse ao ator a possibilidade de adquirir a capacidade de prender a atenção do público fazendo-o acreditar na realidade apresentada em palco, isto é, dar vida e espírito humano à personagem. Como já dito, este esquema foi intitulado pelo próprio Stanislavski como o Sistema.

Após a morte de seu criador, o Sistema seria propagado pelo mundo por meio dos discípulos e continuadores da obra de Constantim Stanislavski. O ator, diretor e professor, Richard Bolelavski, foi um destes propagadores, iniciando seus estudos no TAM ainda jovem. Seu temperamento e falta de técnica chamaram a atenção do diretor. Naquela época, o Sistema estava em uma fase embrionária e pouco definida, mas ainda assim seu talento e dedicação lhe proporcionaram o alavanque no trabalho como ator, cursando os dois anos da escola de formação, logo se tornou um dos atores mais promissores, obtendo ainda mais atenção e admiração dos fundadores daquela instituição. Com o passar dos anos e com os muitos trabalhos bem desenvolvidos, Boleslavski se tornou um importante elemento dentro do elenco do Teatro de Arte, onde, em 1913, dirigiu sua primeira peça, *A boa esperança*, e lógico que após este trabalho, o jovem diretor participou de muitos outros, sendo guiado pelo seu mestre.

Em 1923, Boleslavski chega aos Estados Unidos e funda seu ateliê teatral, uma célula do que seria a escola do TAM. Neste local, por sete anos, ele formou atores dentro

dos ensinamentos do Sistema, mas, assim como Stanislavski, não se restringiu aos moldes iniciais e logo passou a desdobrar o trabalho iniciado pelo seu mestre, ultrapassando os moldes do realismo, e obtendo resultados satisfatórios. Dirigiu o Laboratory Theater e foi grande responsável pela consolidação dos caminhos que levaram à criação do Actor's Studio, uma importante escola de formação de atores onde o Sistema se desenvolveu, passando a ser chamado, então, de o Método. Richard Boleslavski ainda dirigiu espetáculos para a Broadway e logo chegou a Hollywood, revolucionando a interpretação para o cinema. Assim, se percebe que este senhor foi um dos homens mais importantes para a história e desenvolvimento do teatro americano e incontestavelmente um grande continuador do trabalho de Stanislavski

No Brasil, o Sistema foi fortemente desenvolvido e propagado como o Método durante a segunda metade do séc. XX. Eugênio Kusnet, ator, diretor e professor de teatro nascido na antiga União Soviética e radicado no Brasil, foi um dos percursores do estudo e ensinamento deste treinamento. Junto ao Teatro Oficina dirigido por José Celso Martinez, trabalhou em vários espetáculos, tendo sua interpretação aos moldes do Sistema de Stanislavski, mas sua alta capacidade didática e pedagógica o proporcionou capacidade de desenvolver mais ainda seus trabalhos dentro do Método. Ainda que no Rio de Janeiro os comediantes do Teatro Brasileiro de Comédia do (TBC), sob a direção do polonês Ziebinski, estivessem descobrindo uma nova forma de teatro brasileiro, foi Eugênio Kusnet o grande responsável pela formação de várias gerações de atores, sobretudo nas décadas de 60 e 70, onde intensificou seu trabalho como professor desenvolvendo e adaptando o Método dentro da realidade brasileira de São Paulo, consolidando-se como um dos maiores formadores e pensadores de teatro. Ainda que não tenha sido discípulo direto de Stanislavski, Eugênio Kusnet se firmou como um dos mais promissores continuadores da obra do diretor russo.

No livro *Ator e o Método*, Kusnet traz uma compilação do Sistema ou Método de Stanislavski dividindo-o em nove fatores que considera indispensáveis para qualquer ator em início de trabalho, além de apresentar o Método como um conjunto de noções básicas que poderão ser modificadas ou adaptadas em função do trabalho prático do ator.

E é seguindo esta estrutura desenvolvida por Kusnet que eu apresento o meu entendimento sobre o Sistema, dividindo-o nos seguintes tópicos: Fé cênica, Ação (Interior

e Exterior), Circunstâncias propostas, Atenção cênica, Visualização das falas, Monólogo interior e Ação instaladora.

## 2.1 – FÉ CÊNICA

Quando a atuação de um ator ou atriz deixa a desejar, percebe-se que um dos principais fatores que levam a tal descontentamento é a falta de veracidade nas falas e nas ações durante a representação, e desta não crença, advém outros pequenos detalhes que contribuem para que o espectador não acredite, como: o texto ser dito em um mesmo tom, as mudanças de emoções serem quase que uma quebra ou troca radical e, ainda, a movimentação no palco se dar de forma aleatória e sem sentido.

Mas quando ocorre o contrário, quando a cena é feita com boas transições tanto no texto como nas emoções e ações, o público se torna atento, envolvido e por um momento acredita em tudo que se passa diante de seus olhos.

Logo, podemos concluir que um bom ator é aquele que consegue convencer seu público da realidade imaginária que ele representam.

Naturalmente, Stanislavski percebeu que alguns atores tinham uma imensa facilidade em convencer seus espectadores, mas o que ele realmente queria perceber era como estes atores chegavam a tal nível de persuasão. A resposta que seria mais fácil de chegar é a mesma apresentada por Kusnet (1987, p. 8): “É um grande talento! É um gênio”. Mas isto não era o suficiente, pois se sabe que o encenador russo buscava compreender a maneira como estes notórios artistas conseguiam tal resultado. Kusnet, ainda no mesmo livro, apresenta um exemplo que poderia contribuir para o entendimento desta questão.

Um vendedor que sinta náuseas só de pensar no vinho que oferece ao comprador, dificilmente poderá vender uma garrafa. Mas aquele que durante a conversa se baba todo ao descrever o paladar do vinho, este sim, convence o comprador com facilidade. Então o que deve fazer o vendedor que não gosta do vinho? Ele deve acreditar que o vinho é formidável, adquirir essa fé não obstante suas sensações pessoais (KUSNET, 1987, p.7).

Se fé é a capacidade de acreditar em algo transcendente, a fé cênica é a habilidade que o ator tem de acreditar no que é posto em palco, no que está ao seu redor. Dar credulidade à situação em que a personagem se encontra e acreditar na ilusão dar importância à vida de um espírito humano em uma personagem e ter fé nesta realidade.

Estas são respostas nas quais se percebe que o trabalho do ator é expressar a verdade por meio de outra verdade, a cênica. Isto é, dar humanidade ao papel através da arte como afirmava Stanislavski (2010, p. 58): “O objetivo fundamental de nossa arte é a criação da vida de um espírito humano e sua expressão numa forma artística”.

Quando o ator adquire a fé no que ele representa, ele atinge um estado criador, isto é, o estado em que a inspiração está presente. Com isto, o agente da ação atinge o que Stanislavski chamava de Verdade Cênica, uma realidade em que o ator acredita fielmente no universo cênico em que está mergulhado, e com isto não fica mais preocupado em como realizar o movimento ou reagir aos estímulos, pois eles brotam de forma natural e verdadeira. Esta verdade é diferente da verdade real, o ator continua tendo conhecimento do que ocorre em sua volta, de que tudo é teatro, mas a dualidade das realidades o torna um agente duplo, podendo transitar entre as emoções e ações espontâneas, e no raciocínio concreto do que se segue em palco. Este estado é traduzido por Kusnet (1987, p. 11) como “o estado psicofísico que nos possibilita a aceitação espontânea de uma situação e de um objetivo alheios como se fossem nossos”.

Mas, como já dito acima, o que Stanislavski procurava era como alcançar este estado, e como fazer com que aqueles atores, que não são tidos como “gênios”, alcancem tal estado criador, ou estado de inspiração. Com isto, o reverenciado encenador russo buscou estudar a maneira como procedem as ações da vida real, para depois ir além do que foi encontrado e chegar ao teatro.

## 2.2 – AÇÃO

Relembrando que o Sistema (ou o Método) foi desenvolvido para proporcionar aos atores a capacidade de atingir um estado de inspiração em cena, isto é, proporcionar ao espectador a crença no universo imaginário e convencê-lo da realidade ali vivida em cena pela personagem, mergulhando no mundo subjetivo da peça, desta forma, ator e espectador chegam à Verdade cênica.

Stanislavski (2010, p. 381) diz: “Por estranho que pareça, quando pisamos no palco, perdemos nosso dom natural e em vez de agir criativamente passamos a executar contorções de proporções pretensiosas”. Isso se dá porque, em nosso cotidiano, realizamos diversas ações sem ao menos pensar em como executá-las. Andamos, pegamos uma xícara e uma colher, abrimos uma porta, sentamos em uma cadeira sem notar o quanto isto é

contínuo e habitual. Mas em cena, as ações normais que executamos tão facilmente em nosso dia a dia ganham proporções maiores, e a maneira como lidamos com elas pode determinar o êxito do espetáculo.

Dentro da lógica de uma peça, toda personagem está em um conflito causado por uma necessidade, e esta condição gera desejos que expressam objetivos do quais, para serem alcançados, necessitam que os problemas encontrados sejam superados, e estes por sua vez necessitam da execução de ações para serem resolvidos. Então, percebe-se que a personagem age em consequência de uma série de fatores mobilizadores.

Em relação a isso, o encenador russo já afirmava: “em cena, é preciso agir, quer exterior, quer interiormente” (STANISLAVSKI, 2010, p.67). Logo, existem duas ações que o ator executa, a interna e a externa, mas ambas não podem nem devem ser tratadas com desatenção ou como simples movimentações. Isto significa que quando o ator está no palco ou em cena, suas movimentações, falas e até mesmo o silêncio ou imobilidade, devem ser motivados por um objetivo, isto é, toda e qualquer ação, assim como a ausência dela, deve ter um sentido ou significado lógico, coerente e verdadeiro que é estabelecido pela necessidade da personagem.

Quando uma personagem decide cruzar o palco, buscar um objeto ou apenas sentar em uma poltrona, ela está simplesmente seguindo suas vontades. Lógico que tais ações em cena não são desligadas das ações de nosso cotidiano, lembrando que o ator tem de dar vida do espírito humano ao papel que representa. Portanto, tais ações devem estar definidas em seu consciente, mas para o personagem tais ações são consequências de um objetivo ou problema mobilizador.

É muito comum que o ator deixe seus problemas interferirem nas ações em cena, isto é, o intérprete acaba agindo em função de seus objetivos e com isto deixa a personagem em um plano neutro. Os sentimentos que deveriam ser empregados para dar vida ao papel acabam se sobrepondo aos da personagem. A atuação pode até ser sincera, mas a veracidade da ação será fortemente prejudicada. Neste sentido, Eugenio Kusnet (1987, p.17) alerta: “É fácil confundir as próprias emoções com as da personagem. O sentimentalismo é próprio do ator. É preciso que haja muita vigilância para que o ator não seja sua vítima”. Não é dito aqui que o ator deve isentar-se de seus sentimentos e de suas emoções, mas que ele não deve deixá-las sobrepor-se aos problemas da personagem,

para que ele não perca o controle e acabe fazendo com que o espectador presencie apenas um momento que em nada tem a ver com a situação vivida na realidade fictícia.

É também de fundamental importância que a ação proposta em cena não esteja em hipótese alguma desligada da personagem, caso contrário, tudo que se executar será extremamente falso, sem lógica, sem sentido e sem vida. Para que isto não ocorra, o ator deve estudar não apenas o texto e as falas de seu papel, mas deve entender a situação em que se encontra a personagem, qual o objetivo dela tanto na cena quanto no espetáculo como um todo, e, finalmente, quais atitudes que ela tomaria dentro da lógica que rege a ação. Assim, o ator deve aceitar a problemática da situação que é da personagem, como se fosse sua e com isto buscar solucioná-la.

### 2.3 - CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS

Para poder agir em função dos problemas e objetivos da personagem, é necessário que o ator entenda e saiba com o máximo de compreensão e clareza quem é este ser fictício que está interpretando, de onde vem, e para onde vai. É jovem, adulto ou idoso; a idade; se é bom ou mal; onde vive. E o mais importante, o que quer.

O ator encontra muitas dessas informações no próprio texto, ou seja, no material dramático. Tais informações devem ser analisadas com o máximo de empenho tanto pelo encenador quanto pelo ator.

No Sistema, estas informações encontradas na obra são denominadas circunstâncias propostas ou circunstâncias dadas<sup>1</sup>. Estas constroem a realidade das personagens dentro das situações colocadas pelo autor. Logo, elas são a realidade cênica, teatral e não a vida real dos atores. Stanislavski (1989, p. 47) define tal expressão da seguinte forma no livro *Manual do ator*:

É o enredo da peça, os fatos, eventos, tempos e local da ação, condições de vida, interpretação do ator e do diretor, a encenação e a produção, os cenários, trajes e adereços iluminação e sonoplastia, enfim, todas as circunstâncias dadas a um ator, que deve leva-las em conta ao criar o seu papel.

Mas este elemento necessita de outra fonte de informações para que seja de fato criado um universo cênico verdadeiro para a personagem, esta fonte é a imaginação do ator. Com ela, pode-se completar as entrelinhas deixadas pelo dramaturgo e fazer assim

---

<sup>1</sup> Termo utilizado por Stanislavski no livro *A preparação do ator*.

com que o intérprete adquira a singularidade do seu papel dando a ele uma alma humana única e individual para que, com isto, alcance o que Kusnet chama de verdade artística, isto é, o ator conseguir criar a história além do texto representado e assim dar outras características humanas à sua personagem, criando mais veracidade e, por conseguinte, alcançando a verdade cênica.

Para Richard Bolelavski, o ator pode entender e exprimir as emoções sentidas pela personagem, podendo até tomá-las para si por meio da fé cênica e torná-las verdadeiras, mas se ele não as moldar ou polir, elas ficarão nuas para o público. Para ele, o intérprete deve “vestir à personagem” com inúmeras roupas providas pela sua imaginação e experiência. E ainda, quando estas não forem suficientes para conseguir executar tal feito, pode-se recorrer à pesquisas e estudos sobre a realidade em que vive seu papel, isto é, buscar observar no mundo real, universos onde a personagem se encaixe e com isto coletar informações e características que podem ser aplicadas na construção da mesma, como por exemplo: Dados históricos – onde a personagem cresceu e viveu e como era o comportamento da sociedade na época. Buscar em livros, documentários e arquivos. Profissão – quais os afazeres cotidianos, como se desenvolve suas funções e executa suas atividades, como o corpo da personagem se move. Para entender isto, o ator pode observar na vida real um grupo ou uma pessoa que trabalhe nas mesmas funções de sua personagem.

Muitas vezes, as informações dadas nas circunstâncias propostas não são o suficiente para compor a veracidade da situação em que a personagem está. Neste caso, elas devem ser completadas pela imaginação do ator.

Eugênio Kusnet propõe que o ator complete as lacunas deixadas pelo autor pensando nos cinco elementos que compõem a ação da personagem, raciocinando da seguinte forma:

1) Lógica da ação – Pensar em tudo que possivelmente aconteceu com a personagem e como ela chegou à situação em questão.

2) Ação contínua – Ação anterior e posterior à situação vivida pela personagem. Ontem (O que gerou a situação, o problema), amanhã (O que pode acontecer devido ao ontem) e finalmente o hoje (momento vivido pela personagem e a busca pela solução do problema).

3) Ação interna – O sentimento que mobiliza internamente a personagem. Este pode ser perceptível ou não para quem a vê, dependendo de como a situação esteja sendo regida pela lógica.

4) Ação externa – Em consequência da ação interna, a personagem pode demonstrar um comportamento condizente com aquilo que sente, ou expressar o oposto, pois este também depende da lógica regente.

Caso tal ação contradiga a lógica, pode-se encontrar a solução no elemento seguinte:

5) Objetivo da ação – Qual fato poderia induzir a personagem a ter executado tal ação. Neste caso, pode-se justificar a quebra da lógica na ação externa, como por exemplo: A personagem encontra-se em uma situação de desvantagem, está frágil e com medo, mas uma pessoa muito importante para ela pode ser prejudicado caso alguém perceba o seu estado emocional – Objetivo: proteger a pessoa importante - então a personagem age com calma e demonstra firmeza.

Mas e quando as circunstâncias propostas são dadas de tal forma a serem consideradas completas e o ator é confrontado com uma realidade bem definida? Pode-se pensar que não haveria espaço para o trabalho da sua imaginação e estímulo da capacidade criadora, mas ocorre exatamente o contrário. Quando os detalhes que compõe as características da personagem na situação em que ela se encontra são tão nítidos, o ator encontra outra forma de assumir os problemas da personagem, uma maneira que exige ainda mais da sua imaginação. Para isto, Stanislavski propõe um elemento do Sistema que ele nomeia o mágico “Se fosse”.

Após o estudo do texto, entendimento da situação e seleção das circunstâncias propostas, o ator pode utilizar o “Se fosse” para se colocar na situação da personagem e, com isto, buscar saber como ele agiria dentro daquelas circunstâncias. Segundo Kusnet (1987, p. 38) “Stanislavski chama este *SE FOSSE* de mágico, porque ele quase que automaticamente desperta a VONTADE DE AGIR”. Então, por meio de recursos naturais o ator destrói uma atividade interior e real, buscando responder a questão, por meio da necessidade de resolver o desafio da ação.

Kusnet ainda chama a atenção para o significado deste termo. A grande finalidade do encenador russo ao propor tal pergunta não é a de impor a vida e situação da

personagem para o ator, privando-o de criar, mas sim de proporcionar uma aceitação simultânea entre a realidade do ator, enquanto indivíduo com sua experiência, e o universo fictício da personagem, em que o ator *poderia* ser. Para Stanislavski (2010, p. 90), o “Se fosse” só falha se o intérprete não conseguir estimular sua imaginação, e caso esta seja a situação, o ator “terá de desenvolvê-la, ou então, desistir do teatro. De outro modo, cairá nas mãos de diretores que compensarão a sua deficiência com as próprias imaginações”.

Após recorrer ao mágico “se fosse” e se perguntar como agiria no lugar da personagem, o ator busca com sua imaginação visualizar tais ações. Mas para que esta proporcione ganhos para o trabalho, o intérprete não pode criar em sua imaginação a imagem da personagem agindo na situação e ficar apenas observando-a e só então agir imitando-a, ele deve participar do universo imaginário visualizando-se e AGINDO sempre dentro das circunstâncias propostas. Neste caso, a visualização ganha um caráter de ação contínua, ou seja, ela se torna uma visualização ativa e não uma visão contemplativa.

#### 2.4 – ATENÇÃO CÊNICA

Enquanto a fé cênica é a principal ferramenta emotiva que conduz o ator a obter ações e emoções espontâneas, a Atenção cênica é a principal ferramenta que o mantém neste estado criado ou de inspiração. Sem ela, seria impossível desenvolver a ação e a imaginação, que por sua vez são componentes essenciais para o avanço no treinamento dentro do Sistema, e para o bom desempenho da representação. Sendo assim, a atenção é um elemento primordial para o aprimoramento do ator tanto na sua preparação quanto na execução do seu trabalho. Logo, percebe-se que, para o ator, a atenção é diferenciada daquela que as pessoas de outras áreas possuem. Com isto, torna-se necessário que o intérprete desenvolva tal ferramenta para melhor utilizá-la dentro do ambiente cênico.

Mas existe um problema que o Sistema procura abordar, no que diz respeito à atenção: os atores que perdem sua concentração na personagem e no palco por diversos motivos, seja uma distração causada por alguém da plateia, por um elemento estranho em cena ou até mesmo por um imprevisto ocorrido durante o espetáculo, o ator tem que retomar seu foco de trabalho e reativar seu estado criador, isto é, a fé cênica e a visualização ativa das circunstâncias. É exatamente neste ponto que a atenção cênica entra como ferramenta de suporte para esta recuperação da concentração do ator.

Para melhor entender o funcionamento da atenção dentro da arte dramática, destaco dois momentos em que o ator trabalha de forma diferenciada: durante o treinamento e durante a cena.

No treinamento, o ator desenvolve a atenção de forma consciente. Aqui ela é estimulada por meio da observação, buscando aguçá-la, percebendo os detalhes daquilo que está sendo estudado, seja objeto, espaço ou mesmo as ações executadas por outra pessoa. A atenção deve ser estimulada a um estado em que o ator consiga visualizar com clareza tudo que acabou de ver e ainda conseguir descrever o objeto, espaço ou ação observada com o máximo de exatidão. Com esta prática, a atenção torna-se mais desenvolvida, a percepção fica mais dinâmica e ele consegue, em menor tempo, captar detalhes daquilo que está no foco. Richard Bolelavski (2010, p. 98) exemplifica este processo por meio de um relato de uma das personagens em seu livro *A arte do ator*:

Decidi que durante três meses, das doze à uma, durante todos os dias, onde quer que eu viesse a estar e não importa o que estivesse fazendo, ficaria observando tudo e todos à minha volta. E de uma às duas, minha hora de almoço, me poria a recordar as observações do dia anterior. Se por acaso, estivesse a só, representaria, como as crianças alemãs, minhas próprias ações passadas. Não tenho feito mais isso, a não ser ocasionalmente, mas em três meses eu me tornei tão rica em experiências quanto Crespo em ouro. A princípio tentei anotá-las, mas agora nem isto preciso fazer. Tudo se registra automaticamente em algum lugar de meu cérebro e, graças à prática de recordar e representar, estou dez vezes mais alerta do que jamais estive.

Aqui a jovem atriz (porém muito bem treinada) atriz exemplifica como utilizou tal exercício para poder chegar a um estado de atenção cênica exigido para o papel que representava, além de coletar material para seus futuros trabalhos, material que o mestre do teatro russo chama de material criador, isto é, pode ser utilizado em futuras composições de personagens. É claro que este exemplo mostra um alto domínio da observação com a atenção já bem trabalhada por uma atriz que tem um treinamento bem avançado dentro dos ensinamentos do Sistema. Mas é possível executar tal exercício em um nível de exigência e preparo menores, em que podemos estimular nossa atenção por meio da observação de objetos, buscando perceber cada detalhe que compõe tal elemento para depois conseguir, com a visualização, descrevê-lo com o máximo de precisão.

Lógico que para este nível de treinamento, o objeto da atenção é algo palpável, visível, concreto. Mas o ensinamento que o mestre russo passa vai muito além. Para ele, quando bem trabalhada, a atenção interage com o espaço como um todo, seja ele real ou

fictício. Isto é, o mundo imaginário da personagem também pode ser o objeto da atenção, mas para isto, ela deve estar em um nível onde a percepção seja dinâmica e precisa, dando ao ator aquilo que Stanislavski chama de Atenção Cênica. Esta já não se encontra no campo do treinamento apenas, mas sim no segundo momento, durante a cena.

Porem, como já referido anteriormente, existem atores que mesmo com a sua atenção bem desenvolvida chegam a perder a concentração em cena. Em relação a isto, Kusnet (1987, p. 49) aponta: “A única possibilidade de ele fazer com que a atenção volte a funcionar é interessar-se pelo objetivo (necessidade) da personagem como se fossem dele próprio”. É exatamente onde a atenção cênica vai trabalhar, selecionando pormenores da visualização das circunstâncias que sirvam como objetos, ou seja, dar foco àquilo que, dentro do universo da personagem, seja atraente, instigante, excitante, para que o ator venha a ser mobilizado e com isto agir em função das necessidades da personagem.

Ainda no âmbito da atenção cênica, para explicar melhor como funciona este estado, Tortsov<sup>2</sup> apresenta os Círculos de atenção. Neles a atenção não está focada em um único objeto, mas em todos aqueles que estão dentro de sua área.

Stanislavski deixa bem claro que a atenção cênica está diretamente ligada à visão física do ator e, dependendo da área que este círculo abrange, pode ser influenciada ou até mesmo apagada pela visualização.

Sendo assim, os círculos de atenção são móveis e podem ser ampliados ou diminuídos alterando o foco da atenção. Stanislavski subdivide-os em, pequenos, médios e grandes. Dependendo da situação em que a personagem se encontra, os círculos variam de tamanho. Se a cena exige emoções mais intensas, o ator reduz a área do círculo visualizando apenas detalhes essenciais que sejam cativantes para si e o mobilizem à ação. Já se a cena implica em mais calma ou prudência por parte da personagem, o ator amplia a área do círculo visualizando um plano geral das circunstâncias propostas.

O círculo pequeno abrange a área ocupada pelo ator. Aqui ele tem a sua atenção distribuída entre suas ações, sentimentos, sensações, objetos, visualização das circunstâncias e espaço no qual ele interage. Neste ponto a concentração da atenção é

---

<sup>2</sup> Os três livros de Constantin Stanislavski (*A preparação do ator, A construção da Personagem e A criação de um Papel*) são organizados em uma espécie de diário onde o aluno Kóstia narra seus ensinamentos adquiridos durante o treinamento dentro do sistema sobre a supervisão do diretor/professor Tortsov (Figura que representa o próprio Stanislavski).

pouco distribuída, o que faz a percepção do ator ser mais dinâmica dentro da área focada pela atenção. Assim o ator isola-se dentro do círculo e chega ao estado que Stanislavski chama de Solidão em público. Este é um recurso que o intérprete pode utilizar quando estiver em uma cena com muitos elementos e pessoas externas à ação da personagem, como o público, podendo assim sempre fechar-se dentro deste círculo para reorganizar sua atenção.

O círculo médio, diferente do menor, não tem sua área tão bem delimitada e facilmente visualizada, pois abrange uma área maior onde o ator terá de redistribuir sua atenção entre o espaço, objetos, seu círculo pequeno e os outros colegas de cena. Mas nesta variante os elementos externos à área podem interferir como o público, imprevistos, sons vindo dos bastidores, entre outros. Então, o ator deve ter o máximo de cuidado para não deixar sua atenção ser dispersa ou focada em tais elementos não inseridos nas circunstâncias.

O grande círculo é limitado unicamente pela visão do ator, logo ele rompe os limites do palco e atravessa o público, chegando até as paredes da sala de espetáculos ou, no caso de locais externos, até mesmo ao horizonte, mas existe uma limitação imaginária estabelecida pelo criador do Sistema. Ele diz que:

À medida que o círculo vai aumentando, a área da atenção tem de se estender. Essa área, entretanto, só pode continuar crescendo até o ponto em que ainda a puderem conter, inteira, dentro dos limites da atenção, do lado de cá de uma linha imaginária. Assim que sua fronteira começar a estremecer, vocês devem recuar imediatamente para um círculo menor, capaz de ser abarcado por sua atenção visual (STANISLAVSKI, 2010, P. 119).

Então, percebe-se que além de serem limitados pela visão física, os círculos tem a limitação da atenção visual, portanto é uma atenção externa. Mas ainda que a atenção possa ser explicada por meio dos círculos de atenção, há outro aspecto que o ator trabalha em simultâneo aos círculos e que não tem sua limitação na visão física, pelo contrário, ele é percebido por intermédio dos cinco sentidos do ser humano possui. Tal aspecto tem o nome de atenção interna ou sensorial.

A atenção interna parte do pensamento que Stanislavski defendia sobre a memória sensorial. Para ele “Os objetos da sua atenção interior estão espalhados por todos os seus cinco sentidos” (STANISLAVSKI, 2010, p. 122). Isto é, percebemos tudo por meio do direcionamento da atenção no tato, olfato, na visão, na audição e no paladar. Logo, tem-se

lembranças que ativam um de nossos sentidos e despertam as sensações correspondentes ao contato com o objeto. Por exemplo: lembrar-se do gosto e do prazer de degustar um alimento a partir da visão física ou mesmo da visualização imaginária dele ou lembrar imediatamente (visualização e os sentimentos) de uma pessoa após sentir um cheiro que remete a ela.

Esta atenção diferencia-se da externa (que é mais ligada a raciocínio e intelecto) por ser mais subjetiva e estar mais conectada aos sentimentos do ator. Ela é um mecanismo que aciona emoções e sensações. Mas para isso, faz-se necessário que se atribua um determinado valor histórico a tal objeto da atenção, para que este acione o estado criador, isto é, inspiração ou emoções do ator.

Antes da cena, o ator trabalha inevitavelmente sua atenção sensorial, tendo em vista que estamos em contato permanente com o mundo por meio de nossos sentidos e tal contato é tão ininterrupto e permanente como a ação. Mas durante a cena este contato existe em duas dimensões: a realidade presente do ator e o universo fictício da personagem.

Logo, pode-se afirmar que durante a cena o ator vivencia duas vidas humanas que são fundidas por meio da atenção cênica, elemento composto por todos os mecanismos aqui explicados. Tais mecanismos levam o ator ao estado que Eugênio Kusnet nomeia Contato e comunicação, mais um termo utilizado no Sistema. Como este estado é provido pela atenção, ele está em constante contato com o ambiente.

Para entender melhor o estado de Contato e comunicação, divide-se então as duas dimensões vividas pelo ator. A primeira, a realidade presente no qual o ator está em permanente contato com tudo aquilo que o circunda, ou seja, cenário, público, luz, objetos, bastidores, colegas de cena e o próprio teatro enquanto espaço físico. Nela o ator interage com todos os elementos e tem completo entendimento da continuidade das ações cênicas e a sua atenção é totalmente externa. Já na segunda dimensão, o universo fictício, é a personagem que está em contato com o ambiente, que por sua vez é criado a partir das circunstâncias estabelecidas pelos criadores do espetáculo. Aqui, a personagem age em função das circunstâncias, não se sabe da existência do espectador e, portanto, não interage com o mesmo, salvo em situações onde as circunstâncias estabelecidas pelos criadores o pedem. Com exceção destes casos, a personagem estará em contato apenas com o ambiente fictício e com as outras personagens, além de não saber sobre a continuidade dos

acontecimentos, ações e falas que ocorrem ao seu redor, ou seja, a personagem não saber o que vai ocorrer, ela simplesmente age em função do seu objetivo e reage em função dos ocorridos. Mas o ator é a personagem, portanto, é ele quem vivencia, age e reage nesta segunda dimensão.

É importante ressaltar que o ator, diferentemente da personagem, está em constante contato com o público, já que este é o principal elemento para quem o agente da ação se comunica. Mas, então, se a personagem está em contato apenas com o mundo imaginário, e o ator com tudo aquilo que o rodeia, existem duas pessoas em cena?

Stanislavski defendia a ideia que dar vida e alma humana a um ser fictício não significa sobrepor o a vida, sentimentos e consciência do ator. Se assim fosse, o mundo real deixaria de existir para o intérprete. Como já dito, ele deve apenas aceitar os problemas e objetivos (circunstâncias propostas) da personagem, responsabilizando-se por eles, e ao adquirir a fé cênica na veracidade de tal existência, age como se fosse a personagem com o máximo de naturalidade, mas sem nunca perder o entendimento da execução de seu trabalho artístico – dar vida humana à personagem. O encenador nomeava esta coexistência entre ator e personagem de Dualidade do ator. Tal estado cênico será melhor entendido mais adiante, no tópico 1.6.

## 2.5 – VISUALIZAÇÃO DAS FALAS

A fala é um dos elementos da ação externa. Logo, faz-se necessário tomar conhecimento de que elas seguem as mesmas leis que regem a fala humana na vida real e com isto perceber como transpô-la para o teatro. Ela representa uma das partes da ação e, sendo assim, possui uma das principais características da ação, a lógica da situação.

Quando se está em conversa com uma ou mais pessoas, a atenção do indivíduo está dividida entre aquilo que ouve e aquilo que fala. Logo, o contato contínuo divide-se em físico - captação dos sons pelo aparelho auditivo e emissão de sons por meio do aparelho fonador. E mental - assimilação do que se ouve e pensamento no que se fala. Para melhor entendimento desta dinâmica, trago a explicação dada por Eugênio Kusnet no livro *Ator e Método*, onde é dedicado um capítulo ao entendimento deste elemento do Sistema chamado visualização das palavras. Ele diz:

Antes de começar a falar, nós imaginamos o que vamos dizer, só depois de transformamos estas imagens em palavras. Ouvindo outra pessoa falar, passamos por um processo inverso: primeiro ouvimos uma combinação de sons – palavras

– em seguida, as palavras ouvidas se transformam no nosso cérebro em imagens, que por sua vez provocam nossa resposta em forma de palavras. (KUSNET, 1987, p. 62)

Então, entende-se que em um diálogo, a fala obedece à lei da “ação e reação”. E o ator, como quem dá vida humana a uma personagem, deve seguir, na cena, a mesma lei da vida real. Ou seja, é necessário visualizar o que se diz e o que se ouve, para que assim se provoque reações espontâneas e verdadeiras na personagem. Aqui, encontra-se mais uma vez a Dualidade do ator, pois a visualização das palavras é um elemento que ensina o ator a pensar como a personagem, antes mesmo de falar, ouvir ou responder.

Algo que parece tão simples, “pensar como a personagem”, esconde algumas complicações que tanto atores novatos quanto experientes encontram no momento da contracena ou no monólogo. Uma delas é a distração temporária do ator durante a cena, provocada por algum imprevisto, falha técnica ou pelo público. Neste caso, como já explicado no tópico anterior, o intérprete pode recorrer ao círculo de atenção menor que seja o suficiente para redirecionar sua atenção para o diálogo. Mas em casos mais graves, a distração é causada pela falta de preparação do ator ou até mesmo por vícios adquiridos ao longo de sua carreira.

Ainda em relação à distração da cena, uma das situações mais frequentes é o acontecimento contrário à simples lei natural da fala, isto é, no teatro o ator não ouve as palavras ditas por outro ator, nem “vê” as palavras que ele próprio vai pronunciar, pois a sua atenção está literalmente focada em “ler” as palavras escritas no texto que ora está visualizando em sua mente. Neste caso o ator não estará agindo como personagem, mas sim como um leitor da obra, pois não está evocando o aspecto físico da palavra e sim o seu sentido quando a lê.

Assim, o que se espera da atuação de um ator que “lê” em cena as palavras escritas no texto é apenas o chamado “vomitar texto”. Com isto, a interpretação fica vazia, falsa, mecânica, em que não consegue prender na situação dramática a atenção do próprio ator, nem de quem ele contracena e muito menos a atenção do espectador, que é com quem o intérprete deve manter o contato e comunicação permanente.

Vale lembrar que tanto a fala quanto a escuta estão diretamente ligadas à atenção cênica interna e externa. É necessário que os atores se ouçam em cena, respeitando uns aos outros. Neste caso, ouvir não é simplesmente escutar esperando a deixa, ouvir significa

sentir, receber, perceber o que é tido não como ator, mas como personagem que está vivendo a situação dramática.

A visualização das palavras está também ligada à visualização interna, isto é, além de criar imagens para o que se ouve, a personagem desencadeia uma série de visualizações que resultarão nas suas próximas falas e ações dentro de suas circunstâncias propostas, como por exemplo: Uma mãe recebe a notícia que seu filho foi preso. Imediatamente ao ouvir a notícia ela visualiza seu filho sendo algemado e pensa “o que ele pode ter feito?”. Em seguida passa a vê-lo cometendo algum crime ou sendo alvo de alguma situação montada para incriminá-lo. Assim, ela cria uma sequência de imagens que compõem uma visualização, que por sua vez instigará uma reação e afetará a próxima fala.

Todas estas visualizações das falas não estão descritas no texto nem nas circunstâncias propostas, até podem estar nas orientações dadas pelo diretor, mas elas fazem parte do objeto de atenção do ator e cabe a ele exercitar tal ferramenta. Com a prática, o ator adquire a capacidade de ouvir em cena, visualizando as falas ativamente, tendo suas ações e reações afetadas pelos efeitos da visualização.

Quanto a isso, existe uma dificuldade que surge normalmente quando os atores se dedicam apenas ao estudo do Sistema e não os buscam experienciar na prática. Em cena o ator deve agir, pensar e visualizar como se fosse o tempo todo a personagem, mas quando por algum motivo a sua concentração for interrompida, ele não deve pensar “agora tenho de diminuir o círculo de atenção”, ou “tenho agora de visualizar determinado objeto” quando a personagem encontra-se em uma situação no qual enxerga algo que o público não vê. Nestes casos a aplicação consciente dos elementos do Sistema quebra a ligação do ator com a ação da personagem, tendo em vista que esta não está pensando “agora tenho que ver isto”, ela está vendo. Sobre isto, Kusnet (1987, p.66) diz que “os elementos do Método devem ser usados conscientemente apenas durante o trabalho preparatório, nos ensaios, no trabalho em casa”. Além dele, o próprio Stanislavski afirma que o Sistema é feito para ser praticado durante a fase de preparação e construção das personagens bem como do espetáculo. Percebemos este pensamento na seguinte fala:

Este Sistema é um companheiro na jornada para a realização criadora mas não é, por si mesmo, um fim. Vocês não podem representar o Sistema. Podem trabalhar com ele em casa, mas quando pisarem no palco descartem-se dele. Lá, somente a natureza os pode guiar. O Sistema não é um livro e não uma filosofia. Onde começa a filosofia, o Sistema acaba (STANISLAVSKI, 2010, p. 389).

Claro que quando fala em “descartar-se” do Sistema, Stanislavski não se refere à desprezar o Método em cena, mas sim que seus elementos não podem ser aplicados de forma racional, pelo contrário, eles devem ser praticados até que possam ser utilizados de uma maneira mais instintiva. Isto se aplica perfeitamente à visualização das falas e todos os outros elementos deste Método, pois a prática contínua e o exercício de tais habilidades têm de ser, por meio da repetição, elevados ao hábito, podendo assim, incorporá-los no ator, deixando a atenção mas livre para concentrar-se em outros pontos.

Outro hábito que o ator deve desenvolver no trabalho com a fala é valorizar palavras. Neste caso, o sentido delas é importante, mas algo que merece uma atenção e dedicação por parte do ator é a combinação de sons que formam a palavra. Quanto mais expressivo for a palavra pelas diferenciações atribuídas ao som delas, mais elas vão contribuir para a expressividade das ações internas e externas, dando à palavra uma capacidade de gerar reações físicas e carga emocional tanto no ator que as pronuncia, quanto no ator que as ouve. Por isso, é importante para o ator entender que o valor específico da sonoridade é de muita utilidade para a arte de representar e o principal: que tal trabalho de valorização e inflexão das palavras deve obedecer a lógica que rege as intenções dos objetivos da personagem que a diz.

## 2.6 – MONÓLOGO INTERIOR

É comum que alguns conheçam este termo como sendo o Subtexto, nome dado pelo criador do Sistema. Um sentido amplo que Stanislavski definia com a seguinte frase: “A vida do espírito humano do personagem, que o seu intérprete sente enquanto pronuncia as palavras do texto” (KUSNET, 1987, p. 54). Mas ainda segundo Kusnet, tal termo passou a ser chamado de Monólogo interior devido à praticidade para o trabalho do ator. No Brasil, ficou conhecido como o pensamento da personagem.

Considerado um nível avançado na prática do Sistema, o Monólogo interior é o estado cênico resultante do domínio e assimilação de todos os elementos anteriormente descritos, aplicados em uma improvisação. Isto é, pôr em prática a articulação entre: Levantamento das Circunstâncias propostas, Atenção Cênica por meio da Visualização com os Círculos de atenção, o mágico “Se fosse” e a Visualização das Palavras. A dinâmica deste tipo de improvisação será explicada no tópico 1.8.

Para esta improvisação o ator executa duas etapas dentro da situação dramática:

1ª – Entender a situação da personagem segundo as circunstâncias propostas.

2ª – Improvisar ações seguindo o entendimento da situação.

Todo pensamento que surgir por meio improvisação pode ser transformado em Monólogo interior, mas antes de chegar a tal estado é necessário entender aquilo que Kusnet chama de Falas internas.

Para entender o monólogo interior e as falas internas, recorre-se aos mesmos fundamentos da *ação* e da *fala*. Isto é, entender como acontece na vida real.

Na vida real, na maioria das vezes, os pensamentos formam imagens na mente. Sabe-se que, até então, o ator pode utilizar dessas imagens para visualizar a situação da personagem ou as falas que ouve ou que pronunciará.

Mas, ainda na vida real, nem todos os pensamentos são exteriorizados por meio de palavras, seja por não se querer exprimi-los ou mesmo por não se encontrar tradução para eles na linguagem falada. Entretanto, tais pensamentos influenciam na maneira de se expressar aquilo que está sendo dito, seja com mais força, com mais violência, com mais afeto, com mais indiferença, com mais tranquilidade e etc. Estas seriam as falas internas.

As Falas internas são pensamentos do ator que devem ser transformados em frases concretas e estruturadas. Estas frases são “ditas” mentalmente em meio ao texto, sendo pronunciadas antes ou depois do texto falado, e, com isto, exercendo grande influência na maneira como o ator se expressa ao falar.

É importante o ator entender que a construção destas frases deve seguir a lógica em que a personagem está inserindo-as, como por exemplo: pensar que tipo de relação a personagem tem com quem está dialogando, que emoção está sentindo no momento, qual a atitude frente a determinada situação, o que pensa sobre o assunto em questão e etc. Além disto, é necessário que o final desta frase interna estabeleça uma ligação com o início do texto que será dito. Quanto a isto, Kusnet (1987, p. 75) alerta que “Quando o ator omite essa ligação ou não a torna suficientemente lógica o monólogo interior perde sua eficiência ou, em alguns casos, chega a deturpar a ação”.

Naturalmente, o ator se questiona quanto às pausas ou espaços entre as pronúncias do texto escrito, quando não é o suficiente para pronunciar as falas internas. A solução é compactá-las e transformá-las em monólogo interior.

Voltando ao funcionamento na vida real. Em alguns casos, os pensamentos são compostos por uma série de imagens as quais, por meio do subconsciente, muitas vezes representam uma frase inteira, imagens vagas ou fragmentos que produzem o mesmo efeito supracitado em relação a como os pensamentos influenciam na maneira de falar. Assim funciona o monólogo interior no trabalho do ator. Por meio de vários ensaios o intérprete do papel assimila todas as falas internas e as transforma nestas convenções ou compactações de imagens e palavras. Mas, além de palavras ou frases, o Monólogo interior é ainda uma condensação de emoções, ideais, sensações e até tipos de relações entre as personagens.

Como se pode perceber, muitos dos elementos que compõem o monólogo interior são mutáveis ou se alteram de acordo com a situação, cena, personagem ou até mesmo espaço cênico. Além destes, existem os elementos externos à situação dramática como o espaço onde e quando o espetáculo está sendo apresentado, o estado psicológico do ator e até mesmo da reação do público. Todas estas variantes mostram que o Monólogo interior não é uma estrutura fixa, mas um alicerce que se modifica de acordo com a particularidade das condições.

Portanto, o Monólogo interior é um estado semiconsciente e moldável, resultante da repetição, corporificação e compactação das falas internas aplicadas dentro da lógica de uma situação dramática. É ainda um produto de inteira responsabilidade do ator, não podendo ser uma estrutura fixa, pois se assim fosse, a personagem perderia sua espontaneidade nas ações.

## 2.7 – AÇÃO INSTALADORA

Entendendo que, com o domínio dos elementos do Sistema, o ator consegue construir o Monólogo Interior da personagem, pode-se identificar então outro estado cênico descrito por Stanislavski como sendo a coexistência entre ator e personagem, a Dualidade do ator. Mencionado anteriormente no tópico 1.4, este é o estado cênico no qual o ator está constantemente em contato com todos os elementos externos e internos à cena, ao passo que a personagem pensa, age, sente e vive dentro da situação dramática sem ter contato com tudo que é exterior à mesma.

Mas ainda existe outro elemento que contribui para que o ator alcance este estado, além de explicar como é possível coexistirem duas vidas humanas na mesma pessoa. Este

elemento é chamado por Eugênio Kusnet de Ação instaladora. Esta divide-se em primeira e segunda instalações.

Em vida, Stanislavski não tinha a explicação com exatidão sobre o que seria a dualidade, ainda que recorrendo a muitos estudos científicos sobre o comportamento cognitivo do ser humano. Só mais tarde, a psicologia moderna iria discutir um assunto que de fato explicava aquilo que o encenador russo já falava para seus atores quando os orientava a utilizar os elementos do Sistema.

Kusnet, sendo um dos continuadores do trabalho de Stanislavski, buscou e encontrou, ainda no século XX, por meio dos estudos feitos na antiga União Soviética e publicados por R. G. Natadze em 1972 no livro “A imaginação como fator do comportamento”, definições que contribuíam para o entendimento do processo de chegada ao estado chamado A dualidade do ator. No seu livro *Ator e Método*, o diretor ucraniano sintetiza aquilo que tais estudos soviéticos tem de interessante para o trabalho do ator, definindo-os como segue:

Em síntese, o autor demonstra no seu livro o funcionamento da imaginação, tanto das situações reais (atividades utilitárias), como também dentro de situações imaginárias, irrealis, fantásticas (Atividades artísticas, – o que nos interessa sobremaneira) (KUSNET, 1987, p. 54).

O termo Ação instaladora é a preparação realizada pelo homem para executar seu trabalho. Neste caso, é todo o processo que se dá quando o ator prepara-se para atuar. Segundo o próprio Natedze:

Instalação é o estado de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psico-física, que possibilitará a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação (KUSNET, 1987, p. 54).

Seja para o trabalho artístico ou qualquer outro, essa instalação parte de estabelecer as situações em que o indivíduo encontra-se e determinar as necessidades que o mesmo deve satisfazer.

O que diferencia a instalação de um lavrador e a de um artista é a natureza das suas situações e das necessidades, sendo que na arte elas são imaginárias. Neste caso, tal estado de prontidão na situação imaginária não é dirigido à representação, mas sim à atitude perante a situação como se fosse real. Logo, a instalação adquire outro ponto de partida: a tomada de atitude frente à situação imaginária. Segundo Kusnet, este processo funciona

mesmo que o sujeito tenha completa noção do universo real que cerca a situação imaginária.

Então, pode-se entender a instalação para o trabalho do ator por meio do seguinte exemplo: em um espetáculo de rua, duas personagens discutem sobre o perigo que traz a tempestade que está por vir, e caso não se abriguem podem se machucar. Ao redor dos atores encontra-se o público e todos (incluindo os atores) podem ver que o céu está limpo e o sol brilha bem forte sobre suas cabeças, sendo assim, não irá chover tão cedo. Mas as personagens tornam-se cada vez mais preocupadas, pois começam a ouvir raios além de quase serem arrastadas por uma ventania (movimento que é feito pelos atores como se estivessem sobre uma forte pancada de vento). Para eles – atores – a situação é imaginária, porém, “veem” as nuvens se formando e “sentem” a força do vento, entretanto, não deixam de perceber a situação real – público ao redor e um céu limpo – e prosseguem com a atuação, acreditando na realidade da situação imaginária.

É exatamente isto que Stanislavski antes de 1938 (ano de sua morte) dizia ser o trabalho do ator e sua dualidade, acreditar numa realidade fictícia e agir em função dela, sem perder o contato com o real. Mas esta instalação acima descrita seria o que Kusnet nomeia de Segunda instalação. Esta estaria ligada ao universo imaginário e seria projetada sobre um pano de fundo que é a Primeira instalação.

No processo para alcançar a Primeira instalação, o ator segue um esquema parecido com o da Segunda, mas é o que seria a preparação profissional, ou seja, aquela que visa os objetivos do trabalho do ator. Esta instalação parte dos seguintes pontos:

- 1) Situação do profissional, por exemplo: eu sou o ator de teatro Renan Delmontt e estou interpretando o personagem Ekhart, no Teatro Universitário Cláudio Barradas.
- 2) Necessidade: desempenhar da melhor forma possível o meu trabalho e por consequência conseguir um excelente resultado (neste caso, a atuação).

Com isso, o ator mobiliza sua energia psicofísica para realizar o seu trabalho com o maior rendimento possível, inserindo-se na realidade profissional, ou seja, a atenção é mobilizada para a função que ele executará. É importante que, para o ator, esteja sempre presente neste momento o grande prazer em alcançar o bom rendimento do seu trabalho. Após ter alcançado a primeira instalação e firmado o prazer em atuar, o ator desloca toda a

sua imaginação para atingir a segunda instalação, que está ligada à realidade fictícia, partindo dos seus três pontos:

- 1) Estabelecer a situação da Personagem
- 2) Determinar as necessidades da personagem
- 3) Agir no lugar da personagem como se fosse realmente ela.

Kusnet diz que todos estes termos retirados do livro *A imaginação como fator do comportamento* são quase que confirmações feitas pela psicologia em relação ao Sistema de Stanislavski, com a ressalva apenas de sua terminologia. Para este professor e diretor de teatro

O que Stanislavski chamava de “Circunstâncias propostas”, na linguagem dos psicólogos é chamado de “Situação”; o termo “objetivo do personagem”, na psicologia é “necessidade”, “o mágico SE FOSSE” é “Atitude ativa” na psicologia e finalmente “a Fé Cênica” de Stanislavski é equivalente à “instalação”. (KUSNET, 1987, p.59)

Assim, Kusnet consegue dar um caráter ainda mais científico ao Sistema de Stanislavski e com isto firma a certeza sobre os efeitos que a Ação instaladora exerce sobre o ator, podendo assim contribuir imensamente para o trabalho da atuação.

Assim, percebe-se que o Sistema é muito mais do que uma simples técnica de atuação, ele vai além do trabalho físico ou do texto, ele atinge a dimensão intelectual, espiritual e imaginativa do ator, dando-o um leque de possibilidades para atingir o estado criador ou a “inspiração”. Mas todos estes elementos descritos ao longo desta seção e separados em subseções não podem nem devem ser estudados apenas por meio de livros e escritos. É de fundamental importância para aquele que busca trabalhar com o Método, que o vivencie na prática, pois o avanço no entendimento bem como no domínio deste estudo só se dão por meio da prática.

Na próxima seção se poderá perceber a importância deste estudo prático do Sistema para a evolução do trabalho de ator por meio do relato das experiências vividas durante os estudos em Coimbra – Portugal.

### **3. VIVENCIANDO O SISTEMA: RELATO DE EXPERIÊNCIA DO PESQUISADOR**

Na seção anterior, apresentou-se o Sistema de Stanislavski dividido em sete subseções. Nela pode-se compreender um pouco, como funcionam os elementos primordiais que compõem este método de atuação, mas o Sistema vai além dos estudos teóricos, ele só pode ser absorvido e aprimorado se o ator buscar entendê-lo na prática, logo, estudar o Sistema não é o suficiente para absorvê-lo. Prova disto é que o próprio Constantin Stanislavski afirmava que tal treinamento só tem êxito quando é vivido intensamente na prática. Outro indício desta necessidade é o fato do encenador russo ter repassado a organização de seus estudos e ensinamentos por meio de obras escritas, nas quais a personagem que representa um discípulo narra em forma de “diário de aulas” todas as experiências de estudo e prática que vivenciou junto a seus colegas sob a tutela do professor e diretor de teatro, Torsov (personagem que representa a voz do próprio autor).

Visando o melhor entendimento, estudo e experimentação desta metodologia de ensino para atuação, busquei no Curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra as vivências práticas do Sistema de Stanislavski. Tal oportunidade foi concedida por meio do Programa de Licenciaturas Internacionais CAPES/UC 2011. Este estudo foi realizado no período de Setembro de 2011 a Julho de 2012, quando cursei as disciplinas de Interpretação I e II, ministradas pelo professor, diretor, escritor e crítico Clóvis Levi, especialista no estudo do Sistema e um dos membros fundadores do Curso de Teatro e Educação da ESEC.

Ainda que a vivência prática deste trabalho exija a aplicação simultânea das técnicas estudadas e aprendidas, dividirei este relato em três momentos nos quais os ensinamentos e aplicações dos elementos do Sistema foram introduzidos e desenvolvidos. Tais momentos dividem-se em: estudo teórico e exercícios teatrais, aplicações cênicas e a construção das personagens, apresentação das cenas em grupo para o público, desafio do monólogo.

Aqui, será possível compreender um pouco como foi vivenciar a aplicação prática dos seus elementos do Sistema, quais foram as principais dificuldades encontradas ao longo do treinamento e como foram superadas. Sempre articulando com os teóricos trabalhados, com o que foi apresentado na seção anterior e com a contribuição de relatos coletados ao longo da pesquisa.

### 3.1 – ESTUDOS TEÓRICOS E EXERCÍCIOS TEATRAIS

Ao iniciar a primeira aula, o professor Clovis Levi nos apresentou o plano de atividades e logo em seguida o livro *Ator e Método*, de Eugênio Kusnet, que foi a principal referência que tivemos durante os estudos do Sistema, sua leitura completa foi obrigatória. Ainda, após a apresentação do plano de atividades, Clovis nos propôs uma tarefa para a aula seguinte: apresentar cena curta em monólogo de três a quatro minutos.

Na aula seguinte apresentamos as cenas. Minha proposta foi um trabalho corporal, sem falas, mas com uso da sonoridade da voz. A partir disto ele percebeu um pouco mais sobre a experiência de atuação trazida por cada aluno trazia, assim como tomou notas durante a apresentação de cada um, expondo-as no final da aula. Entretanto, solicitou que trouxéssemos outra cena na aula seguinte, e que nesta cena eu interpretasse uma personagem qualquer, uma que se movimentasse e tivesse falas, pois precisava me ver interpretando alguma personagem. Desta vez, apresentei um conto escrito por uma amiga, que era inspirado no conto “A Praça Mauá”. Ao final da aula, quando o professor fez suas colocações em relação a cada aluno, me surpreendi com as direcionadas a minha atuação. Segundo ele, eu tinha um bom trabalho de corpo, excelente projeção de voz e articulação boa, mas minha representação era vazia e fugaz. Assim como eu, outros colegas tiveram as mesmas observações por parte do docente, inclusive aquele com mais experiência de palco.

Nessa altura, eu não tinha conhecimento e muito menos domínio dos elementos do Sistema, ainda que o houvesse estudado anteriormente na Graduação em Teatro da UFPA. Então, não compreendia como minha atuação tão cheia de virtudes segundo o professor poderia ser algo vazio. Posto este questionamento, a resposta de Clovis foi que ele não viu nem sentiu sinceridade nas minhas palavras, nos gestos e muito menos no olhar. No domínio técnico sobre o corpo, existia um bom trabalho. Via um ator que tinha o que trabalhar, mas ainda não havia humanidade na minha personagem.

Posto isto, pediu que a partir de então, nós alunos fizéssemos o resumo de um capítulo por semana do livro de Kusnet, este trabalho escrito tinha de ser enviado ao professor até um dia antes da aula seguinte. Então o capítulo em questão era discutido em uma espécie de debate no qual os alunos expressavam o que tinham entendido e também o quais pontos destacavam com maior importância, bem como quais pontos não tinham porventura entendido.

Outro estudo proposto pelo docente foi a leitura de uma peça de teatro por semana, a partir do qual nós levantaríamos dados para preencher uma Ficha de leitura. Aqui o objetivo era exercitar nos alunos a capacidade analítica/crítica sobre as obras dramáticas, além de nos proporcionar um maior contato com os textos dramaturgicos. Ao ler o que Kusnet apresenta sobre a Fé cênica na introdução do livro, comecei a entender o que seria o “vazio” ao qual o professor se referiu sobre a minha apresentação. Mas lógico que isto não foi o suficiente para resolver a questão, foi preciso muito mais.

Ao longo das aulas, com as observações refeitas pelo docente, conseguíamos identificar ligações com o que havíamos estudado, principalmente após termos estudado e entendido um pouco mais sobre a Ação e a Fé cênica. Outro grande ganho para o trabalho de ator era a observação da cena dos outros, pois com as pontuações e observações feitas pelo diretor, identificávamos várias dificuldades e tinham de ser resolvidas no momento em que estávamos em cena, e algumas destas dificuldades eram comuns entre a turma.

Após todos nós termos apresentados várias vezes as cenas individuais, iniciou-se uma nova fase de exercícios de interpretação. Nesta altura, já havíamos lido, resumido e discutido todos os capítulos do livro *Ator e Método* de Eugênio Kusnet, além de ter estudado várias peças de teatro, bem como escrito as fichas de leitura respectivas a cada uma. Assim, estávamos com um apanhado teórico e conceitual bem alargado, bem como um melhor entendimento sobre a lógica que regia um espetáculo do tipo realista. Mas ainda antes de iniciar os novos exercícios, Clovis nos solicitou um pequeno relato guiado pela pergunta “quando estou interpretando uma personagem, quais as principais dificuldades a nível pessoal?”. Dado isto, recolheu nossos depoimentos e disse que trabalharia com eles a partir da aula seguinte.

Mas é importante chamar a atenção para um fato que ocorreu com todos nós, durante as leituras das peças, o entendimento sobre um espetáculo realista. Para muitos era difícil conciliar aquilo que era lido no livro, e o que era pontuado pelo professor em relação à interpretação com o entendimento da peça. Neste caso, *A cantora careca* de Eugène Ionesco<sup>3</sup>, uma dramaturgia em que as personagens travam diálogos absolutamente sem lógica ou continuidade, personagens com comportamentos estranhos e confusos, muitos alunos contestaram que tais situações estabelecidas no texto não poderiam parecer com situações reais, logo não se conseguiria representá-las dentro de um teatro realista e

---

<sup>3</sup>Eugène Ionesco – Considerado o primeiro dramaturgo da estética teatral chamada de Teatro do Absurdo.

muito menos aplicar os elementos do método na criação e interpretação de tais personagens. Nosso professor nos chamou a atenção para o que Stanislavski buscou quando começou a desenvolver o Sistema, e o com o que ele queria contribuir, de fato. Para ele, o teatro já não se prende a determinados estilos fixos de concepções teatrais, mas o Sistema ou Método é uma base de interpretação que possibilita o ator a trabalhar, nos mais diversos segmentos da representação, seja ela dentro ou fora do realismo teatral.

Então, ao começarmos a nova etapa de exercícios, Clovis propôs colocarmos em prática todos os elementos do Sistema que havíamos estudado até então, mas que isto fosse feito segundo mais um dos trabalhos desenvolvidos por Stanislavski, a Análise ativa. Segundo ele, este método possibilitava que nós, atores jovens, pudéssemos encontrar as dificuldades de compreensão e com isto saná-las.

O trabalho da Análise ativa teve seu primeiro momento dedicado ao estudo de texto, no qual o docente nos apresentou um roteiro de cena. A história se tratava do casal Jylie, uma cantora viciada em drogas, e seu namorado Jack, um entregador de pizzas que chega e vê sua namorada caída no sofá, completamente dopada, ao lado do amigo Charles.

Então, começamos a ler a cena completa. Após isto, o professor explicou-nos sobre como eram as personagens. Suas histórias de vida, suas personalidades, como chegaram até aquele momento, o que pretendiam alcançar e como se relacionavam entre si. Depois, fizemos mais uma leitura, mas desta vez visando incorporar em nossa pronúncia as possíveis emoções ou influências sentidas pela personagem. E, em seguida, passamos à improvisação da situação dramática. Aqui se percebe como o profissional de teatro procede com os alunos no levantamento das Circunstancias propostas que envolvem as personagens. Neste caso, entende-se o procedimento como:

Quem é a personagem? – Jack, um entregador de pizza que é apaixonado por Julye, uma cantora viciada em drogas entorpecentes como o amigo, Charles, jovem da classe média alta que está buscando “curtir” a vida e com isto se aventura nas drogas.

Como se relacionam? – Uma cantora viciada em drogas busca sentir-se amada por alguém mesmo tendo seu namorado apaixonado que a quer proteger e sofre ao vê-la em situação tão deplorável, mas morre de ciúmes do seu amigo, Charles, que por querer ser livre instiga a amiga a usar mais drogas e acha que o namorado dela é uma pessoa irritante e “careta”.

O que querem alcançar (objetivo da personagem)? – Julye quer esquecer seus problemas, quer sentir prazer, se sentir bem e com isto busca as drogas. Jack ama sua namorada e quer ajudá-la a se livrar das drogas, por isto, cuida dela e sempre tenta a convencer de largar o vício. Charles quer viver a vida intensamente, então experimenta de tudo, mas precisa de alguém junto para não ficar só, então precisa convencer Julye e Jack a acompanharem-no nestas experiências.

Com base nisto, pude entender como funciona um levantamento breve das circunstâncias propostas. Lógico que haveria aqueles elementos que nós, atores, deveríamos completar com a nossa imaginação. Como nesta situação eu interpretei a personagem Jack, tive o trabalho de levantar alguns dados utilizando a minha imaginação. Neste caso, pedi ajuda ao professor para entender como realizar tal seleção, e ele me indicou “procure fatores que compunham uma história mobilizadora, fatores que te façam se sentir na situação da personagem”. Com base nisto, busquei responder as seguintes perguntas:

De onde vem a sua personagem? – Jack é um rapaz de 21 anos. Nasceu e foi criado num bairro perigoso da sua cidade e vivia apenas com a sua mãe que era alcólatra. Desde cedo teve de trabalhar para ajudar nas despesas da casa e carregava a responsabilidade de cuidar da mãe, buscando-a nos bares e sarjetas, quando estava caída ou bêbada demais para conseguir andar só.

Como conheceu Julye? – Durante uma noite, enquanto trabalhava de garçom, Jack presenciou um show ao vivo no restaurante e logo se encantou pela voz de Julye. Ao final da noite foi parabenizá-la, ela gostou dos elogios e o convidou para assisti-la outro dia em outra casa de shows. Após isto, ambos começaram a se sentir atraídos um pelo outro e por fim, se apaixonaram.

A cena proposta para a improvisação era a seguinte: Julye e Charles estão conversando sobre o relacionamento dela. Durante a conversa, a cantora começa a desabafar com o amigo sobre alguns problemas com Jack, seu namorado. O amigo oferece uma seringa para que ela se drogue e com isto fique mais calma. Os dois injetam a droga e vão aos poucos ficando entorpecidos. Neste momento entra Jack, que ao se deparar com a situação, demonstra extrema raiva, mas quando vê sua namorada no chão, fica comovido e tenta ajudá-la a deitar no sofá. Enquanto tenta sustentá-la, Julye começa a falar, ainda muito sonolenta, fala como se estivesse ainda desabafando com Charles e acaba falando coisas

íntimas da sua relação com Jack, situações e acontecimentos que causam sofrimento no rapaz. Ele ouve tudo e resolve deixar os dois na sala, mas antes de sair, a namorada reconhece que ele está ali e começa uma discussão que cresce até o ponto de Julye agredir Jack. Fim da cena.

Posto isso, começamos as improvisações. Mas algumas coisas não se encaixavam. Nós todos conseguíamos propor ações interessantes, porém a maioria eram ações sem sentido ou falas sem lógica e veracidade. Mais uma vez, o professor elogiou minha dicção, precisão e projeção de voz, mas repreendeu meus movimentos que, segundo ele, eram mecânicos e sem sentido, pois seguiam apenas uma marcação estabelecida. Não havia reação minha em relação às falas e ações dos colegas.

Assim como eu, outros colegas que participaram da improvisação alegaram que estavam seguindo em sua mente todas as circunstâncias propostas pelo texto e por nós mesmos. Eu mesmo disse que estava conseguindo visualizar Jack em minha mente e que conseguia ver o que ele fazia, e assim eu realizava. Neste momento fui bruscamente interrompido pelo professor que afirmou “Então não estais te colocando na situação da personagem, estás apenas imitando ela”. Então, o docente nos lembrou do MÁGICO SE FOSSE. No mesmo momento lembrei dos ensinamentos de Stanislavski que havia lido antes tanto em seus livros *A preparação do ator* quanto em *Ator e Método* de Kusnet.

Segundo Stanislavski (2010, p. 13) o ator deveria “decidir com sinceridade, como responder a pergunta: O que eu faria se na vida real, tivesse que agir em circunstâncias análogas àquelas determinadas pelo meu papel?”. O pronome “eu” determina preponderantemente que o ator “Se veja” na situação e não “veja a personagem”. Era exatamente o que faltava para que nós conseguíssemos avançar com a improvisação e dela tirássemos proveito para o trabalho de improvisação e também para a representação da cena na íntegra. Então, comecei a realmente tentar me ver na situação, a perceber o que os colegas falavam ou faziam e reagir.

Percebendo isso, recomeçamos a improvisação. A qualidade e veracidade das falas foram elevadas, bem como a situação dramática ganhou mais ritmo, e ainda, segundo os colegas que assistiam, ganhou mais interesse por parte do espectador.

Clovis pontuou que nós todos havíamos conseguido atingir um pequeno estado que demonstrava Fé cênica na situação. As emoções contaminavam as falas, ele enxergava as

reações a tudo que era dito e visto pelas personagens, mas havia uma leve falha que fazia tanto atores como espectadores perderem a atenção na cena. Esta falha estava na AÇÃO.

O diretor indagou a colega que estava representando Julye, quando a sua movimentação em cena, quer fosse gesticulando ou mesmo se deslocando. A resposta da aluna foi: “Não sei bem, às vezes movo-me por achar mais cômodo”. O professor então me dirigiu a mesma indagação, mas especificando qual ação queria entender. Neste caso o momento em que, após ouvir algumas ofensas de Julye, minha personagem saiu de cena, respondi que estava agindo como se fosse realmente eu na situação, como eu realmente reagiria ao ver minha namorada se drogando e falando de mim. Clovis nos fez mais um questionamento, perguntando: “vocês acham que estão agindo como as personagens?”. Percebendo que não tinha sido claro recorreu a um exemplo prático, nos pedindo para lembrar as aulas em que discutimos as peças, expondo nossas fichas de leitura e refletindo sobre a dramaturgia. Questionou-nos sobre o que rege as ações da personagem e o que as motiva e qual lógica regia a situação dramática das personagens. Se no caso da minha colega eram ações sem motivações, portanto sem sentido, eram sem lógica, no meu caso elas seguiam as motivações do ator e não da personagem.

Aqui encontramos um exemplo oportuno daquilo que Kusnet (1987, p.18) diz sobre “Os problemas e os objetivos do ator, não podem interessar ao público” além do que Stanislavski diz ser o objetivo da personagem. No primeiro caso, a aluna por um momento deixou de guiar-se pelos objetivos da personagem Julye, que eram: se sentir bem, sentir prazer. Em vez disto, passou a agir apenas em função das sensações que a personagem estava sentindo, assim, buscou por vezes “grifar” o fato de que ela estava dopada e que isto justificaria ela se mover pelo palco de forma aleatória e também que ofendesse Jack das formas mais absurdas. No segundo caso o ator deixou suas próprias emoções e ações guiarem as da personagem, em vez de aceitar e tentar resolvê-los como tal. Os problemas de Jack que eram: proteger Julye e tentar ajudá-la a largar as drogas.

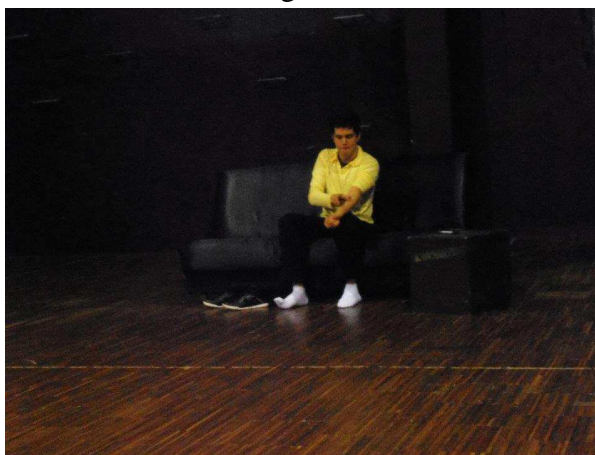
Em ambos os casos descritos acima, existe a ausência da busca pelos objetivos da personagem. O objetivo da atriz é: mostrar que estou dopada, 1º caso e sair daqui, pois estou com raiva por estar sendo ofendido, 2º caso. Logo ocorre a quebra da lógica que rege a situação em que estão envolvidas. Neste caso: Julye quer sentir mais prazer e esquecer seus problemas, além de querer convencer Jack a usar drogas junto com ela, e para isto seduz o namorado.

Feitas estas observações, Clovis nos fala sobre não bastar que as ações mobilizadoras internas ou externas sejam guiadas pelo objetivo. Estas têm de estar diretamente ligadas às necessidades e desejos da personagem, ou executadas de forma que não se quebre a lógica da situação. O ator aceita ser a personagem e, por consequência, aceita agir dentro da situação estabelecida pelas circunstâncias propostas.

Seguimos com o desdobramento dessas improvisações durante algumas aulas. Os alunos repetiam ou trocavam de personagens. Por vezes esta troca criava situações diferentes como: Jack ser uma mulher assim como Julye e com isto a temática abordar o homossexualismo. Mas o importante deste momento foi exercitar a nossa capacidade de identificar as circunstâncias propostas, se colocar na situação como se fosse a personagem, assim como agir em função dos objetivos da mesma.

Por se tratar de uma improvisação, o espaço cênico era composto de poucos elementos, pois o importante aqui era exercitar a capacidade criadora e facilitar o entendimento de alguns elementos básicos do Sistema, mas com o avançar do trabalho, se fez necessário a introdução do ator em um espaço que exigia mais de sua atenção, bem como da capacidade de interagir com ele. Na imagem abaixo, fotografada durante uma das sessões de improviso em que o ator representa a personagem Charles, percebe-se este espaço que não sobrecarrega a atenção do ator.

Imagem 01



Acervo pessoal.

Análise ativa, exercício de improvisação, Interpretação I, ESEC Outubro de 2011  
Jack (Renan Delmontt) consumindo drogas injetáveis.

Com o fim da etapa de improvisos e análise ativa, notava-se um grande avanço no que diz respeito à atuação dos atores, bem como sua própria postura em cena. Além de

uma importante compreensão sobre como se trabalha o levantamento das circunstâncias propostas, a utilização do mágico se fosse e de como o entendimento dos objetivos da personagem influenciam diretamente nas ações internas e externas durante a cena. Sendo assim, Clovis propôs o início de uma nova fase do percurso dentro do treinamento e estudo do Sistema.

### 3.2 – COMPREENSÃO E CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS.

Clovis já nos julgava preparados para avançar no estudo e treinamento do Sistema. Então, nos propôs a aplicação mais profunda destes estudos, começando uma nova fase quando seria exigido muito mais das nossas capacidades criadoras e técnicas. O professor dividiu a turma em quatro grupos com um ator e três atrizes em cada um. Feito isto, deu para cada grupo uma cópia da versão escrita da peça *Abajour Lilás* de Plínio Marcos<sup>4</sup>. Nós trabalharíamos na concepção e montagem de cenas desta peça com a finalidade de apresentá-las ao público ao final do processo.

O nosso trabalho foi representar a última cena da peça. Isto exigiu de nós uma dedicação além da atuação, pois foi necessário fazer adaptações no texto, tendo em vista que a cena é composta por cinco personagens e cada grupo tinha quatro integrantes. Além de que a concepção e resolução da cena (cenário, figurino, maquiagem, iluminação, adequações à época, movimentação, uso de objetos e etc..) que seriam um trabalho do encenador ficou a cargo de nós, alunos.

Nos primeiros dias de ensaio, todos os grupos eram reunidos e realizava-se o estudo de texto, processo que Stanislavski sempre primou por ter no trabalho com os seus atores no Teatro de Arte de Moscou. Nesta fase, fizemos o levantamento das Circunstâncias propostas. Para isto, fizemos um intenso estudo não só da cena que trabalhamos, mas da peça inteira. Desta vez, não contamos muito com a intervenção do docente, que nos auxiliava ou chamava a atenção para detalhes apenas quando eram essenciais para a concepção da cena. Depois, passamos a discutir as características de cada personagem e como se dava a relação entre elas. Aqui, Clovis intercedeu várias vezes, pois era necessário que os alunos entendessem bem o papel ao qual dariam vida e espírito humano.

---

<sup>4</sup> Ator, diretor, jornalista e dramaturgo. Foi um dos principais autores que escreveu durante o regime militar. Suas peças abordavam temas considerados “marginais” como prostituição, homossexualidade, problemas da periferia entre outros.

Nesta nova etapa do treinamento, nos aprofundamos mais nos estudos psicológicos das personagens. Mas para alcançar um bom resultado nesta empreitada, fez-se necessário (como das outras vezes) que cada aluno completasse todas as circunstâncias propostas por meio da sua imaginação. Entretanto, fomos guiados pelo professor por intermédio de exercícios de construção das personagens. No exercício de construção, trabalhamos a partir de dois aspectos: histórico de vida da personagem e corpo.

A partir do histórico de vida: Clovis iniciou uma entrevista com séries de perguntas referentes à vida das personagens antes da primeira cena da peça. As perguntas variavam desde “Onde você nasceu e cresceu?” até “Como você define felicidade para si?”.

Este exercício foi muito produtivo para cada aluno que pôde, por meio da entrevista, criar uma história contínua para sua personagem. História esta que influenciava diretamente no entendimento dos objetivos e necessidades do papel que iria se interpretar. A concepção que eu tinha sobre a minha personagem antes do exercício foi completamente alterada após a entrevista.

A minha personagem: Giro, segundo o texto - *cafetão*, homossexual com idade entre 30 a 40 anos que deseja conseguir bastante dinheiro para poder manter suas regalias e prazeres carnavais. Para conseguir isto, explora três prostitutas. Sua relação com elas é bem conturbada, devido a constantes brigas que tem com Célia, a mais velha delas. Ela o enfrenta em todas as situações buscando irritá-lo e contrariá-lo sempre e por isto Giro pretende se livrar de Célia.

Esse exercício é um exemplo de como o complemento para as circunstâncias propostas por parte do ator pode contribuir para o seu trabalho. Todas estas informações criadas a partir do exercício foram muito úteis mais tarde, quando o ator estava em cena. Elas serviram não só para completar as circunstâncias, mas também para contribuir com a definição de um Objetivo geral e também para a construção do Monólogo interior, pois aqui, já se identifica como poderia funcionar a mente desta personagem, e por consequência o que guia as suas ações, dando ao ator uma gama de elementos que podem contribuir para que ele alcance seu estado criador.

A partir do corpo: se os passos são pesados, leves, qual parte do pé toca primeiro no chão ou se ele toca com a planta inteira. Como é o movimento dos braços. Como a cabeça se movimenta em relação ao tronco.

Após alguns minutos o professor pediu que começássemos a propor diferentes maneiras de andar, buscando ser o mais diferente possível do jeito dos atores. A cada proposta a atenção com as particularidades e diferenças era redobrada, pois dali se retiraria o corpo de nossas personagens. E assim o foi.

Nas aulas seguintes, Clovis introduziu novos comandos neste exercício. Estes eram retirados a partir das condições estabelecidas pelas circunstâncias dadas, como: idade, sexo, gestuais, personalidade, comportamentos, entre outros. Tais comandos empregavam algumas qualidades no corpo, mas o professor nos chamou a atenção para o fato de o corpo físico ser influenciado por uma motivação interior, neste caso poderia fazer-se o caminho inverso. Sendo assim, o ator mudando ou implicando uma ação para que esta causasse um efeito interno, podendo modificar a história de vida, como por exemplo: A minha personagem, Giro, começa a andar mancando, e isto causa uma alteração na história de vida proposta no primeiro exercício de entrevista, pois agora se inclui que “ele sofreu um acidente em determinado período e isto o forçou a parar de se prostituir”.

Outro aspecto físico que compunha o personagem foi bem trabalhado durante este exercício, a voz. Clovis incluía comandos do tipo “Falem um dos textos da personagem enquanto andam”, “apliquem raiva, medo, angústia, tristeza, euforia e outras emoções nas falas”, “busquem vozes diferentes para suas personagens”. Desta forma, trabalhávamos em simultâneo a construção corporal, psicológica e vocal das personagens.

Aqui, percebe-se mais uma das aplicações do Sistema, a repetição dos exercícios físicos serve para a criação de variados corpos para a personagem, mas por meio desta, o ator percebe seus pontos fracos, limitações, diferenças corporais. Com isto, adquire mais resistência física e vigor além de um maior entendimento do próprio corpo, podendo assim sustentar este corpo proposto por mais tempo em cena. Stanislavski (2010, p. 71) explica isto, quando, na figura de Tortsov fala:

Quando pisamos no palco, muitas deficiências físicas menores chamam logo a atenção. Ali o ator é esmiuçado por milhares de espectadores como que através de uma lente de aumento. A menos que tenha intenção de mostrar uma personagem com defeito físico – neste caso deve poder exibi-lo sem ultrapassar o grau certo – o ator deve mover-se com uma facilidade que aumente a impressão criada em vez de distrair o público dessa impressão. Para fazê-lo, precisará de um corpo saudável, em bom funcionamento, dotado de um controle extraordinário.

Sendo assim, mesmo não tendo estudado por meio de Kusnet a importância da preparação física, entendemos como o Sistema absorve este tipo de trabalho para o ator transformá-lo em ferramenta mobilizadora para o ator.

### 3.3 – ENSAIOS E APRESENTAÇÃO DE TRABALHO PARA O PÚBLICO

Finalmente passamos para os ensaios práticos das cenas. Clovis sugeriu que antes de cada grupo começar, se buscasse repassar mentalmente e individualmente as circunstâncias propostas, objetivos e necessidades de cada personagem. Desta vez, o espaço não dispunha de poucos elementos, como nas improvisações, o que exigia mais de nossa capacidade de jogo.

Ao começarmos o ensaio, busquei ao máximo seguir todos os ensinamentos adquiridos até então. Meus pensamentos durante a cena eram divididos entre as marcações estabelecidas, ações executadas e texto dito, mas não eram apenas nestes pontos que minha mente estava focada. Com as repetições dos exercícios de construção e com o estudo aprofundado do texto, eu conseguia de fato me ver e sentir no lugar de Giro, eu não o visualizava para imitá-lo, justamente por já ter incorporado em mim as motivações que guiavam as ações e reações da personagem.

O estudo do texto feito em fase anterior, vinculado ao exercício da visualização das falas, foi preponderante para que eu conseguisse me manter pensando e reagindo como Giro, dentro da situação dramática. No momento me sentia estranho, como se o mundo ao redor não existisse, como se só fossem aquelas três meninas e eu trancados e um espaço escuro.

Clovis definiu minha atuação bem como a de outras duas colegas como sendo verdadeira, ainda que com poucas falhas e excessos em algumas ações. Segundo ele, conseguia-se perceber o monólogo interior em nossas atuações. Mas uma de nossas colegas estava por vezes perdida e distante da cena, como se não estivesse participando e sim observando a cena. A resposta da aluna foi de que não conseguia sentir nada, nem medo, nem ansiedade, mesmo que estivesse sendo torturada em cena, e ainda, que não se sentia motivada pela personagem, pois achava que suas ações eram pouco atraentes, e que isto seguia desde os exercícios de construção da personagem.

Esta situação é um exemplo daquilo que Kusnet diz sobre os objetivos da personagem terem de ser atraentes para o ator que a representa. Sem isto, a ATENÇÃO

CÊNICA se fragmenta e o ator não consegue ser mobilizado por nenhum dos elementos trabalhados durante a fase de estudo e construção.

Por vezes, alguns colegas não conseguiam atingir um estado de atuação crível aos olhos do professor. Um dos casos foi durante os primeiros ensaios, uma colega de outro grupo não conseguia ativar as emoções que sua personagem vivia enquanto era torturada. Para entender melhor tal situação, descreverei superficialmente a estrutura de acontecimentos da cena.

A cena começa com as três prostitutas, Célia, Dilma e Leninha, amarradas em cadeiras. As três estão visivelmente abaladas e machucadas. Giro entra e começa a indagar quem é a culpada por ter destruído todos os seus objetos – o que na verdade sabe, pois nesta adaptação ele próprio causou todo o estrago. Nenhuma das três fala então ele começa a torturá-las, alegando que vai saber quem é a culpada e que vai matá-la. Começando por Dilma, que mesmo sob tortura e pressão não denuncia ninguém, chegando a desmaiar de tanta dor. Então ele passa para Célia – de quem quer só um motivo para se livrar, mas só consegue mais motivos para se irritar. Leninha é a última a quem ele recorre, por ser mais nova e mais frágil. Ele começa apenas perguntando, mas logo passa a machucá-la e quando ameaça uma tortura maior, a jovem prostituta por desespero diz que Célia é a culpada. Giro fica feliz e começa a agredir Célia, até que no final a mata, deixando as outras duas vivas e libertando-as. Giro sai de cena feliz, enquanto ambas ficam em estado de choque por ver o corpo da amiga no meio da sala.

A situação em que Clovis pontua a não crença na emoção vivida pela personagem por meio da atriz é justamente o momento em que Leninha entrega a amiga. A atriz explicou que não se sentia de fato com medo ou forçada a dizer, segundo ela os acontecimentos e as torturas eram mobilizadoras. Então o professor sugeriu um estímulo que tanto o grupo dela quanto os outros poderiam buscar. Tal estímulo poderia ser uma simulação mais precisa de uma tortura que deixa a própria atriz com medo e com isto ela poderia registrar as sensações físicas e emotivas para ativar na cena por meio da memória física ou emotiva. Então, os membros do grupo utilizaram uma bacia com água para servir de tortura, e literalmente afundavam a cabeça da atriz dentro da bacia e tiravam. Neste momento o desespero tomou forma por cada músculo do corpo da aluna, em rosto, uma expressão de agonia e a voz adquiriu uma qualidade bem condizente com a situação vivida

pela personagem. Ainda que ela não estivesse se afogando de verdade, só o fato de ter de prender a respiração mudou completamente toda a sua expressividade.

Neste caso, percebemos com muita clareza aquilo que Stanislavski pontua sobre as ações internas e externas. Aqui a atriz buscava despertar a expressividade exigida pela cena por meio das suas emoções, como medo e desespero, mas o resultado era fraco e falso. De fato o ator não tem domínio sobre o seu subconsciente, então não há como simplesmente querer “ligar a emoção”, o que resultava na atriz tentando imitar alguém que estava com medo, dessa forma nunca conseguiria ter Fé cênica, não é o suficiente para despertar a ação dramática. Porém, assim como o diretor russo afirmou já quase no fim de sua vida, a ação pode partir de fora para dentro. Neste caso o estímulo externo (bacia com água) forçou a aluna a mudar sua respiração, e sendo as circunstâncias em que se encontrava tão próximas da verdadeira sensação de afogamento e asfixia fez com que a jovem intérprete por meio de ações conscientes conseguisse despertar uma emoção guardada no subconsciente. Seguem abaixo duas imagens em dois ensaios diferentes.

Imagem02



Acervo pessoal.

Exercício final, ensaio, Interpretação I, ESEC, dezembro de 2011.  
Leninha (Clarisse Moreira) receosa após a tortura de Dilma

Imagem 03



Acervo pessoal.

Exercício final, ensaio, Interpretação I, ESEC, Dezembro de 2011.  
Osvaldo (Patrícia Grigoletto) tortura Leninha (Clarisse Moreira)

Na primeira imagem, pode-ser perceber o estado da personagem sem ligação com o que acabou de passar, já na segunda imagem, ainda que seja no momento da tortura, já se percebe que o corpo está completamente inserido dentro da lógica das circunstâncias, o que traz veracidade para a cena e para a atuação da intérprete.

Nos ensaios seguintes, o professor pontuou falhas, sugeriu mudanças, clarificou algumas dúvidas e conduziu o trabalho de cada um dando mais direcionamento em cena além de definir o que cada aluno deveria dar mais atenção ou trabalhar mais, como dicção, articulação, projeção de voz, proposta corporal. Durante esta fase, duas colegas do meu grupo encontraram uma grande dificuldade em ralação ao que Clovis nomeava de “não verbal”. Como já explicado na descrição superficial da cena, as três personagens femininas estão amarradas, o que por si já limita muitas das possibilidades de movimentação, além de a maior quantidade de falas ser dita pela personagem Giro. Segundo o professor que dirigia a cena, em muitos momentos elas não tinham ações mobilizadoras, nem externas e muito menos internas, pois suas faces e corpos estavam relaxados e soltos em cena, o que dava o entendimento das personagens estarem assistindo a cena e não vivendo a situação

dramática. O professor lembrou que no início dos ensaios uma das colegas se sentia desmotivada com os objetivos da personagem e que isto tinha se agravado na cena. Nós precisávamos buscar estímulo para que as próprias atrizes conseguissem se concentrar e mantivessem o monólogo interior das personagens.

Em relação a isso, Stanislavski (1989, p. 1) diz “Mesmo a imobilidade Exterior (...) não implica passividade. Vocês podem estar sentados sem fazer nenhum movimento, e ao mesmo tempo estar em plena atividade”. Ironicamente a situação era exatamente inversa às falas do diretor russo. Este problema persistiu até a véspera da apresentação das cenas ao público, pois diferente de nós, a aluna em questão não conseguia ativar emoção alguma, nem se sentir envolvida com a situação. Ainda que estivesse atraída pelos problemas da personagem e com vontade de resolvê-los, ela não alcançava o monólogo interior. Foi quando outra aluna sugeriu que também usássemos um estímulo para ajudar nossa colega com o problema, então buscamos aquilo que conseguisse nos ajudar com a concentração e que pudesse nos influenciar para iniciar a cena já em uma atmosfera de medo, angústia e terror. Então, a própria aluna que tinha dificuldades sugeriu uma música que, segundo ela, a mobilizava internamente e mesmo não significando nada em específico, a sonoridade causava uma sensação de perda e agonia nela. Utilizamos a música nos dois últimos ensaios e a cena fluiu de forma coerente, o professor elogiou e disse que daquela vez ele havia percebido o monólogo interior dentro de todos nós, em seguida sugeriu que repetíssemos o mesmo processo no dia da apresentação final.

A atriz que apresentou as dificuldades ao longo do processo está à direita da imagem. Ainda que pela fotografia, podemos perceber a sua expressão justa com a situação vivida pelas personagens. As imagens seguintes mostram como mesmo amarradas ou limitadas as atrizes conseguem manter-se em ação, interna e externamente, tendo assim, monólogo interior.

Imagem 04



Acervo pessoal.  
Exercício final, ensaio, Interpretação, ESEC, Janeiro de 2012.  
Giro (Renan Delmont) tortura Leninha (Ruthe Cabral), Célia (Jessica Moreir) e Dilma (Sofia Melo).

Imagem 05



Acervo pessoal.  
Exercício final, ensaio, Interpretação Janeiro de 2012.  
Cena final – Giro (Renan Delmontt) assassinando Célia (Jéssica Moreira)

Após a apresentação ao público, o professor fez todas as suas observações, elogiando o desempenho de todos os grupos. Quanto ao nosso, pontuou que todas as alunas haviam conseguido manter-se nas personagens, com algumas pequenas falhas mas que não tinham prejudicado a cena, embora um detalhe importante tenha prejudicado não só a cena

como a atuação de todos; os praticáveis que utilizamos como palco estavam mal presos e isto nos causou uma certa insegurança quanto a movimentação em cima deles. Como eu tinha a maior mobilidade em cena, por questão de transições e preenchimento de espaços, tinha de me mover entre as plataformas. Segundo Clovis, esta insegurança prejudicou muito a minha atuação, que por vezes fraquejou fazendo com que eu esquecesse uma parte do texto. Expliquei que me sentia mesmo inseguro ao ter de correr entre um espaço e outro, ainda que estivesse com monólogo interior bem vivo em mim, minha mente estava repleta de preocupações anteriores ao começo da cena, neste caso a montagem do cenário e iluminação. Clovis afirmou que a falha no meu trabalho foi não ter recorrido ao CÍRCULO DE ATENÇÃO MENOR, já que durante todos os ensaios eu estava dominando cada vez mais os elementos como visualização das falas, visualização das circunstâncias e clareza dos objetivos. Esperava-se, qntão, que a qualidade de todas as circunstâncias propostas e visualizações fossem alteradas com a introdução de um elemento novo, o público, e em consequência disso o monólogo interior também seria diferente daqueles obtidos nos ensaios. Eu estava no estado criativo e mantendo contato com o público, mas nos momentos em que houve quebra na atenção eu não tive um recurso para retomar a concentração de forma rápida e eficaz.

Após as férias, retomamos as atividades no curso dando continuidade ao treinamento no Sistema. Desta vez, fiquei com a peça *Quem tem medo de Virgínia Wolf?* do dramaturgo norte americano Edward Albee. Neste trabalho meu grupo era composto por três integrantes, dois homens e uma mulher, o que nos levou a ter de adaptar o texto, cortando e colando cenas dentro da lógica da dramaturgia.

Meu personagem foi George, um professor universitário de História, já na meia idade, casado com Martha, filha do Reitor da universidade. Um homem inteligente e sarcástico que busca sempre atormentar a vida de sua esposa, que por sua vez responde com o mesmo jogo. Ele a ama e não poderia viver sem Martha, porém não suporta passar mais do que alguns minutos junto de sua esposa, pois logo começam a se engajar em verdadeiras lutas de ego e manipulação.

Feito o levantamento das circunstâncias, passamos para a construção das personagens com a aplicação dos exercícios da entrevista e construção física por meio do andar, do falar e da postura. Mas também houve exercícios metafóricos onde o professor nos conduzia a refletir sobre a relação entre as personagens. Martha e George são como

porcos-espinhos que se odeiam e, como se estivessem na neve, ambos precisam do outro para se aquecer e sobreviver ao frio, mas ao se aproximarem se espetam e se ferem com os espinhos. Entender esta relação foi fundamental para a construção psicológica da minha personagem.

Logo que passamos à fase de ensaios, me deparei com um grande problema. Por mais que eu entendesse os objetivos de George, os sentimentos que ele nutria por Martha, os segredos que o mobilizavam e todas as demais circunstâncias que compunham a personagem, eu não conseguia ter a humanidade que a personagem pedia, ou a personalidade exigida para ser o professor inteligente e sarcástico. Clovis por vezes nos ensaios me disse: “Está todo montado, eu consigo ver o esqueleto junto com toda a musculatura, nervos e órgãos, mas agora me falta ver a pele que cobre tudo isto”. O professor se referia ao brilho que George tem e o domínio absoluto que mantém sobre todas as situações que está envolvido, ele sempre tem o controle dos acontecimentos e tudo que faz é visando estar um passo à frente de todos. Para mim era difícil conseguir manter ou mesmo alcançar estas características, pois não conseguia pensar de forma tão rápida quanto George, ainda que tivesse todas as situações muito bem entendidas e visualizadas, eu não conseguia ter o monólogo interior desta personagem, porque achava que a diferença de idades e experiências entre mim e a personagem eram gritantes, era exatamente isto que faltava para eu completar a pele que Clovis pedia. Expliquei que, diferentemente do processo anterior, a minha dificuldade estava em conseguir me colocar na situação e resolver o problema como se fosse a personagem, eu poderia ter o entendimento e conseguir por meio das ações estabelecidas pelo texto executar transições de movimento e emoções, eu estava até pensando e sentindo como a personagem a todo o momento, ou seja, tinha monólogo interior, mas as minhas reações e formas de executar as ações eram restritas a minha experiência de vida.

Para exemplificar essa dificuldade, recorro a um momento da cena interpretada por mim e pelo meu colega: buscando deixar George constrangido. No universo imaginário, onde vive a personagem George, o que o faz ter sucesso na colocação é a sua enorme experiência com leituras, além das várias situações que um professor com mais de 50 anos pode ter vivido, mas no mundo real, onde vive o ator, neste caso eu, o que faz a cena ter coerência e entendimento por parte do espectador é o ator ter o texto decorado, conseguir seguir a construção das falas, o encadeamento das ações e propostas dadas pelo autor, mas isto não garante que o público acredite na realidade mostrada naquele momento, ainda que

eu conseguisse sentir a vontade da personagem – humilhar Nick – não conseguia pensar como a mesma, pois esta (no mundo fictício) não tinha um texto preparado para usar, ela apenas a criou no momento. Neste caso eu não conseguia criar um subtexto para o momento e para a ação.

Entendendo minha dificuldade, Clovis usou um outro exemplo: montagem de *O Príncipe Constante*<sup>5</sup> feita por Jerzy Grotowski (considerado um dos continuadores do trabalho de Stanislavski), o ator Ryszard Cieslak<sup>6</sup> consagrou-se pela brilhante atuação, em específico pela cena na qual a sua personagem era torturada e sofria muito. Segundo relatos daqueles que assistiram à peça, o ator tinha tanta verdade nas suas falas e no seu corpo, que parecia estar sendo torturado de verdade, mas óbvio que tudo era assim como o teatro, faz de conta. Muitos se perguntavam se ele já havia sido torturado de verdade, e se não, como ele conseguia repassar tanta verdade ao representar algo que nunca havia sentido. O segredo era que, naquele momento, quando no mundo fictício a personagem sofria, o ator em seu mundo real buscava relembrar as memórias físicas e emotivas de uma experiência sexual, então aquilo que o público via e ouvia como sendo dor e sofrimento, era na verdade prazer e alegria para o ator. Então, o docente encerrou a fala me dizendo que durante minha carreira, encontraria muitas personagens que exigiram entendimento ou experiências que eu não tenha tido ao longo da minha vida, mas que isto não era impedimento que limitasse a capacidade criadora, pois ainda assim eu poderia buscar referências em outras memórias, situações e vivências, bastando adaptá-las ou mesmo subvertê-las para o trabalho em questão.

Após este exemplo, entendi que o monólogo interior de fato é “algo mutável” assim como dizia Kusnet. Ele não depende apenas das circunstâncias propostas, mas também da relação entre o ator e todos os elementos que compõem a cena, sendo a própria personagem um destes. Então o professor nos propôs um pequeno exercício que consistiu em ambos os atores que participavam da situação iniciarem uma discussão tentando “ofender educadamente” um ao outro, isto é, usar uma linguagem que mascarasse aquilo que se pretendia falar. Então, realizamos o exercício, inicialmente tímidos, mas com o tempo fomos ganhando ritmo e prática na improvisação de discussão e logo eu me percebi mergulhado em um desejo imenso de conseguir “calar a boca” do meu colega mas dentro daquela dinâmica, de uma forma que ele ficasse sem palavras ou tão constrangido que não

---

<sup>5</sup> Peça escrita em 1629 pelo dramaturgo Espanhol, Pedro Calderón de la Barca

<sup>6</sup> Ator e diretor polaco, considerado o melhor ator do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski.

conseguisse formular algo lógico. Expliquei ao professor e ele pediu que repetíssemos a cena, o resultado foi proveitoso dado que para Clovis, George tinha finalmente aparecido com a presença que deveria.

Dessa forma, percebeu-se que os elementos do Sistema não são regidos por uma lei ou verdade absoluta que os obriga a serem empregados da mesma maneira sempre, ou do contrário não funcionam. Este exemplo mostra que a finalidade do Sistema é proporcionar ao ator uma maior variedade de ferramentas que possam ser aplicadas e articuladas de acordo com o que o trabalho e espetáculo pedem. Grotowski quis que o público acreditasse na tortura, dor e sofrimento da personagem, mas o ator não precisou buscar memórias de dor ou se sentir como a personagem para que atingisse o efeito desejado. Clovis queria que os espectadores percebessem o quão inteligente e sarcástico era George, mas para isto não foi necessário que o ator tivesse mais de 50 anos de idade. Bastou que conseguisse ter a vontade de “calar a boca do colega de forma educada” e aplicá-la no momento da fala.

Superado este problema, Clovis pontuou um pequeno detalhe que mesmo sendo simples deixava a atuação sem lógica. Durante a cena todas as personagens não paravam de beber naturalmente isto causaria neles um efeito de embriaguez, o que segundo o professor se percebia ao longo da cena, mas outro fator é que quando alguém bebe uma bebida destilada como whisky e vodka, normalmente se faz uma “careta” ou alguma expressão involuntária que demonstra uma certa resistência na ingestão destas bebidas. Então o professor pediu que expandíssemos a nossa atenção para a visualização daquilo que se bebia, fosse licor, vinho, whisky, cerveja, vodka, refrigerante ou mesmo um suco, todas bebidas com texturas, sabores e temperaturas diferentes que causam reações diferentes ao serem tomadas. Certamente nós três já havíamos consumido alguma vez na vida, algumas das bebidas em questão, era fácil lembrar da sensação que causavam, sobretudo as destiladas por serem fortes e quentes. Então, buscamos lembrar das sensações físicas que elas causavam no momento em que eram ingeridas, primeiramente visualizando a imagem, depois lembrando do cheiro, do sabor e por fim, da sensação que causava ao passar pela garganta. O resultado foi uma série de reações críveis, que convenciam aqueles que assistiam fazendo-os perceber que as personagens estavam tomando bebidas fortes. Segue na próxima página uma imagem que ilustra um desses momentos.

Imagem 06



Acervo pessoal.

Apresentação de exercício ao público, Interpretação II ESEC, Março de 2012  
George (Renan Delmontt) bebe enquanto Martha (Marcela Bueno) seduz Nick (Carlos Caetano)

Durante a apresentação pública da cena, encontrei diversas dificuldades, mas desta vez, no momentos em que porventura me desconcentrava, quer por erros de fala ou deixas erradas por parte do colega de cena, a presença de um público ou mesmo por motivos técnicos, eu conseguia retomar a minha concentração depois de finalmente conseguir utilizar o círculo de atenção. Para recorrer a isto, segui alguns conselhos do próprio professor, e daquilo que Stanislavski recomendou quanto a ter um objeto que representasse algo para o personagem, um objeto que servisse de apoio para a visualização das emoções e ações. Neste caso escolhi aquilo que estava durante todo o momento com a minha personagem George, o copo. Os dias de ensaio anteriores, eu havia passado algum tempo observando os detalhes do recipiente de vidro, próprio para servir whisky e também cheguei a improvisar falas, ações e por vezes buscar emoções que surgissem da história criada no momento do complemento às circunstâncias propostas. Para George e para mim, aquele era o objeto que ele recorria e com que ele passava os momentos de solidão e bebida, então quando me desconcentrava e perdia o monólogo interior, voltava a olhar para o copo e conseguia de fato retomar aquilo que a personagem pensava e sentia.

Após a apresentação desta cena ao público, Clovis mais uma vez fez suas observações em relação ao trabalho de cada grupo. Quanto ao nosso, ficou feliz com o desempenho e com o avanço obtido depois do último ensaio com o exercício das ofensas. Mas quando falou do desempenho individual de cada aluno, mais uma vez me questionou sobre a perda da concentração, dizendo que por vezes me viu ter de recorrer ao círculo de atenção menor, que neste caso era meu copo. Clovis percebeu que eu repeti muitas vezes o movimento de olhar para o copo e balançá-lo, mesmo que sem bebida, ele ainda disse que no começo parecia apenas que eu queria mais bebida, mas ao longo da apresentação havia se tornado um vício e ou costume que prejudicou a atuação, tirando a naturalidade das ações da personagem. Questionei sobre o que deveria fazer então, pois foi a única ferramenta que consegui encontrar para não perder a concentração e me prejudicar como na representação de *Abajour Lilás*, então o professor explicou que nós três tivemos os mesmos problemas em relação aos problemas antecedentes à cena, mas também havia percebido que eu fiquei muito tempo resolvendo as questões de iluminação e cenário, enquanto os dois colegas tiveram um maior tempo de concentração e com isto tiveram menos preocupações ao entrar em cena. Então Clovis percebeu finalmente que a minha dificuldade não era em pôr em prática tudo que já havia aprendido até então, pois conseguia manter o monólogo interior e a Fé cênica e ainda recorrer ao círculo de atenção, observou também que a frequente perda de concentração não era por conta de público, mas sim pela falta de Ação instaladora. Segundo Clovis se eu buscasse este procedimento durante o período entre o aquecimento e a cena, não teria tantas informações externas que me tirassem a atenção do mundo imaginário em que a personagem estava vivendo. Então sugeri uma mudança para o trabalho que estava por vir e decidi dar a cada aluno, a tarefa de representar um monólogo, no qual cada um seria responsável por toda a sua concepção de cena, estudo de texto, ensaio e etc. Obviamente o professor nos acompanharia e nos orientaria para a construção deste trabalho.

Iniciando a última etapa dentro do curso de interpretação, Clovis nos distribuiu à todos os textos e dos respectivos papéis que deveriam ser representados. Este diretor explicou que as personagens foram escolhidas de acordo com as maiores dificuldades de cada um e que elas exigiriam exatamente a superação de tais obstáculos para que conseguíssemos realizar um bom trabalho. A mim, assim como para mais três colegas, coube dar vida e espírito humano à desvairada professora de Biologia, Margarida, da peça

*Apareceu a Margarida* de Roberto Athayde<sup>7</sup>. Para Clovis, esta personagem exigia uma forte presença cênica, assim como um bom domínio de corpo e voz por parte do ator, mas o que o fez me designar tal papel foi o fato de necessitar de uma boa Ação instaladora, por neste caso, ser uma personagem feminina sendo interpretada por um ator.

Este trabalho foi sem dúvida o mais exigente no que diz respeito ao trabalho de ator, pois como já dito acima a personagem é feminina, o que faz com que as metodologias de construção das personagens utilizadas até então se tornassem confusas e de certo modo, inviáveis, pois para mim, partia-se da junção das circunstâncias propostas pelo autor com o complemento imaginado e criado pelo ator. Levantei esta opinião para Clovis no dia em que junto com os outros três colegas realizamos o estudo de texto. O docente nos explicou que Margarida representava não só uma mulher, mas, assim como Giro de *Abajour Lilás*, personificava a ditadura militar vivida no Brasil, logo, era uma personagem com signos e traços masculinos, mas entendia que para o outro colega, assim como para mim, seria dificultoso entender como criar e completar as circunstâncias e tentar responder o Se Fosse para mergulhar na vida desta personagem mulher, assim como seria difícil para as duas colegas que precisariam superar um grande problema de corpo contido, para isto, elas deveriam exercitar e dilatar ao máximo a sua expressividade em cena.

Durante a fase de construção desta personagem, o professor questionava muito sobre de onde vinha esta mulher, por que estava trabalhando como professora e o que eu a entendia. Expliquei que por se tratar de um texto cheios de críticas à opressão e obediência cega, imaginava a personagem como sendo um homem que estava se sujeitando a trabalhar travestido de mulher para manter um bom emprego mas tal construção foi abominada por Clovis, pois Margarida era sim uma mulher, ainda que inspirada nos controles e abusos da ditadura, ela era uma mulher forte, decidida e com um enorme prazer em mandar, ordenar e humilhar os outros. Ainda completou que Margarida era um tsunami que chegava varrendo tudo e instalando o caos.

Devido à dificuldade encontrada com a personagem George de *Quem tem medo de Virgínia Wolf?* eu consegui superar rapidamente o problema com o Se fosse, substituindo algumas vontades ou desejos por sentimentos equivalentes que eu conseguia mobilizar ou ativar. Logo que a construção de base foi feita, iniciei os ensaios sob a supervisão do

---

<sup>7</sup> Escritor, dramaturgo, cineasta e poeta Brasileiros. Escreveu a peça no período da ditadura como forma de crítica ao regime militar.

professor, e ao final ele fazia suas colocações e orientava onde eu precisava realizar mudanças ou o que deveria manter. Com o decorrer do processo, Clovis pontuou que a construção técnica da margarida estava pronta, mas que faltava o essencial, a vida da personagem, o que para ele era resultado da falta de estímulos externos que me mobilizassem a sentir o poder e força exigidos por Margarida, pois a aparência física, estética que montei da personagem era de uma mulher frágil ou cansada. Então sugeriu que eu subisse à sala de figurinos e voltasse com uma proposta de mulher vestindo tais características. Segundo ele, isto me ajudaria com a ação instaladora e também a me divertir mais com a personagem.

Seguem abaixo duas Imagens que demonstram o resultado da experimentação de figurinos como reflexo da personalidade da personagem.

Imagem 07

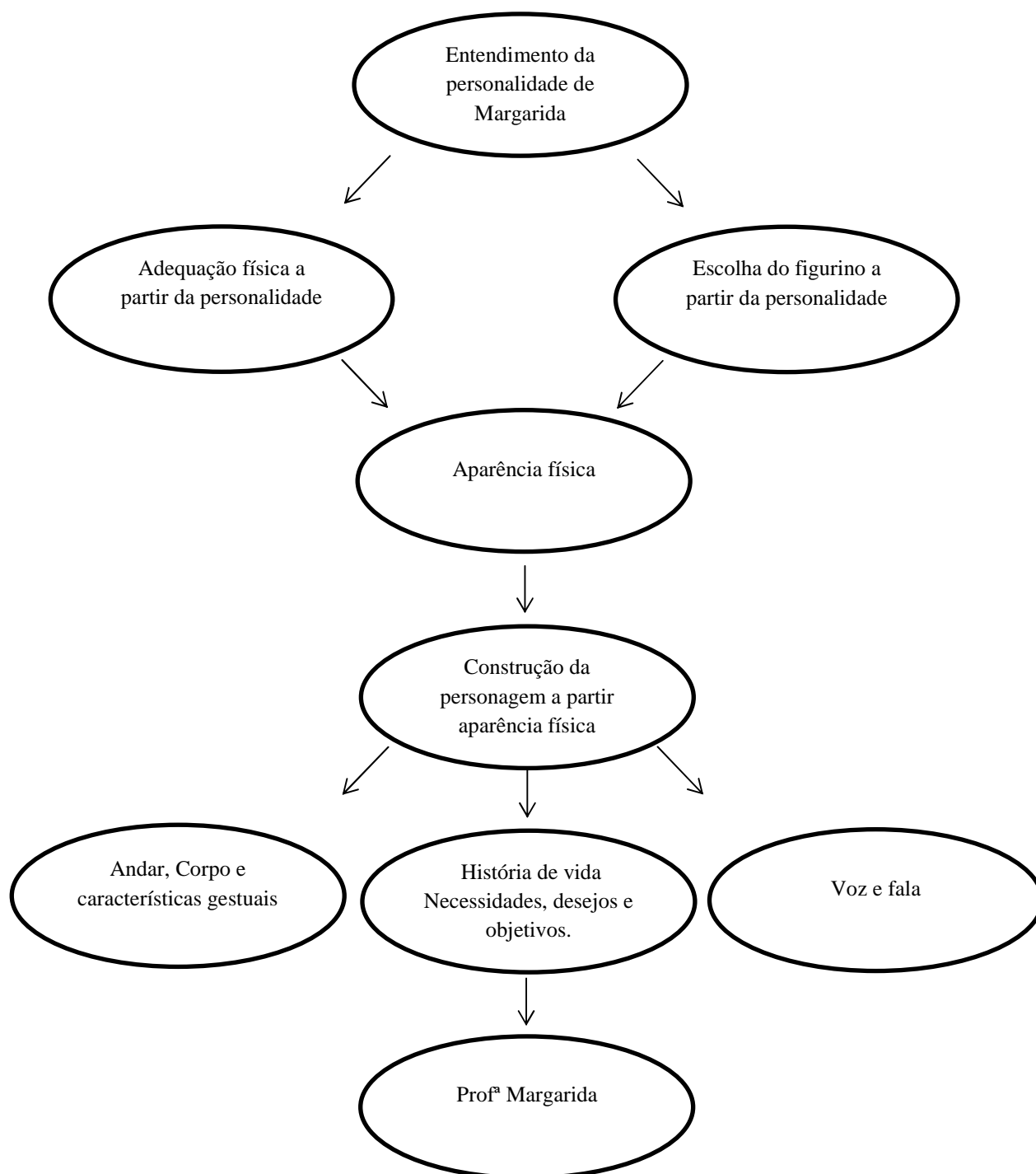


Acervo pessoal.

Exercício final, Interpretação II, ESEC, Maio de 2012.  
Margarida (Renan Delmontt) apresenta-se para seus alunos

Após o resultado da construção visual(figurino, maquiagem e adereços), eu refiz os exercícios para a construção da personagem de entrevista, voz e corpo, e os resultados obtidos foram completamente diferentes, mudaram toda a estrutura construída anteriormente, ou seja, o processo de construção da personagem entendido a partir do esquema abaixo.

Esquema 01 – Construção da personagem Margarida



Autoria própria.

Ordem de construção das características da personagem.

Este processo de construção foi fundamental para que eu conseguisse realizar a ação instaladora, pois o processo de maquiagem e vestimenta deslocava-me facilmente das ações cotidianas, pois exigia um preparo maior do rosto e do corpo, assim como a adequação física ao figurino antes da cena, o que já me criava certa ligação com o mundo fictício da personagem. No segundo ensaio após esta construção, o professor decidiu que eu estava pronto para apresentar minha cena ao público. Segundo ele eu estava bem preparado tecnicamente, com a concepção e entendimento da personagem bem definidos e já havia dominado o processo de instalação, ainda que eu mesmo me sentisse inseguro.

No dia em que apresentei o exercício final, cheguei duas horas antes do horário previsto para a execução da cena, realizei um exercício de relaxamento seguido de alongamento buscando alcançar a primeira instalação. Relembrando os passos descritos por Kusnet segui estabelecendo o seguinte:

- 1) Sou o ator Renan Delmont e apresentarei a última cena do monólogo *Apareceu a Margarida* no galpão II da Escola Superior de Educação de Coimbra.
- 2) Buscar o melhor desempenho possível por meio da aplicação e uso de todos os elementos trabalhados até o presente momento e com isto apresentar um trabalho muito bom ao público.

Feito isso, passei ao processo da segunda instalação enquanto vestia o figurino e aplicava a maquiagem. Nesta etapa busquei estabelecer interiorizar o seguinte:

- 1) Situação - Sou Margarida Bolter, professora substituta de biologia. Meu dia está sendo difícil e ainda terei de dar aula para alunos que não gosto, eu não gosto nem mesmo de dar aula, mas tenho que fazer, pois só assim ensinarei a eles o valor da obediência e respeito. Ao menos ao final do expediente encontrarei meu namorado e realizarei todas as minhas fantasias com ele na cama.
- 2) Necessidade - Adoro sentir prazer, principalmente por mandar, ordenar e humilhar, mas o melhor prazer para mim é o sexual.
- 3) Objetivo/ação – Ensinar estas crianças que quem manda sou eu, além de apresentar alguns termos com os quais gosto de trabalhar, mas sempre contendo meus impulsos sexuais que estão à flor da pele. Punir, humilhar e expulsar aqueles que me desobedecerem.

O resultado da ação instaladora refletiu fortemente na cena<sup>8</sup>. Quase não precisei recorrer aos círculos de atenção, que neste caso era o quadro negro, também conseguia visualizar bem a situação ao longo da cena e estava tão atendo que consegui jogar com a plateia, interagindo com ela, questionando e tendo que improvisar em cima das respostas sem perder o fio condutor da ação cênica. Ao final o professor elogiou minha atuação e desempenho ao longo deste processo, fazendo uma observação somente quanto a resolução da cena, ou seja, o seu fim, pois ficou fraco, mas acrescentou que foi por ter sido a parte menos ensaiada e devido a ele próprio ter feito o pedido de apresentação não pude desenvolver com precisão este pequeno trecho. Mas o importante foi que eu consegui, assim como muitos outros colegas de sala, uma vasta compreensão teórica e prática dentro dos ensinamentos deixados por Stanislavski.

Na conversa final e avaliação da disciplina, Clovis pontuou que o trabalho do ator vai muito além de estar no palco e ainda nos chamou a atenção para o fato de aquele pequeno treinamento de um ano dentro do Sistema, não seria o suficiente para nos garantir excelentes desempenhos, afirmou que é necessário mais estudo, mais prática e muita força de vontade para trilhar este caminho, pois exige do ator uma grande disciplina, experiências de vida, busca por conhecimento além da resistência física e psicológica.

Assim, encerrei minhas atividades dentro da disciplina de Interpretação do Curso de Teatro e Educação da ESEC, entendendo e vivendo na pele um pouco do que é o treinamento dentro do Sistema de Stanislavski e, ainda, compreendendo muito mais sobre as minhas próprias capacidades enquanto ator, descobrindo como solucionar os problemas encontrados ao longo do percurso, utilizando o leque de possibilidades que os elementos me possibilitam. Vale ressaltar que esta experiência me revelou uma das muitas faces do trabalho de ator, as reflexões tiradas desta experiência foram determinantes para a escolha deste tema como objeto de pesquisa, reflexões estas que serão descritas na próxima seção.

#### **4. REFLEXÕES ENTRE TEORIA E PRÁTICA.**

Sabe-se que teoria e prática se complementam e uma não está desligada da outra, sobretudo no âmbito das artes, e, em específico, no teatro, faz-se necessário refletir e perceber o que muda quanto ao entendimento daquilo que foi estudado apenas nos livros e debates em aulas quando se é confrontado com a sua realidade prática. Visando chegar a este entendimento, esta seção apresentará algumas reflexões sobre o que está entre estes

---

<sup>8</sup> A cena foi registrada por fotos, gravadas no CD disponível em anexo.

dois momentos e como as dificuldades servem para criarmos elos entre os elementos que compõem o Sistema e como eles trabalham em conjunto quando confrontados com a realidade cênica. E, ainda, uma reflexão sobre os benefícios trazido por tal método de atuação para aqueles que decidem vivenciá-lo.

#### 4.1 – ENCADEAMENTO: ELEMENTOS QUE SE COMPLETAM

O Sistema é um método de treinamento criado com a finalidade de proporcionar ao ator um maior entendimento do que move a arte de atuar, interpretar, e dar vida e um espírito humano. Uma dinâmica que foi desenvolvida para aqueles que desejam trabalhar com a cena, com o colocar-se em um estado cênico. O que percebi na experiência prática foi que tal dinâmica é decupada, em vários elementos que podem ser trabalhados individualmente ou em conjunto, mas é nítido que existem alguns mais simples de serem entendidos, como a Fé cênica, e com isto servem de introdução ou bases para suportar as cargas maiores em complexidade que compõem os elementos avançados como a Dualidade do ator e a Ação instaladora.

Outro forte impacto que encontrei nesta prática foi a necessidade de desenvolver o hábito da leitura, de me manter informado com o que acontece na atualidade, da autodisciplina, do cuidado com o preparo físico/vocal e, principalmente, o hábito de assistir ao teatro dos mais variados tipos e linguagens. Sei que tudo isto já fora dito por Stanislavski e seus continuadores, mas o importante aqui é ressaltar que percebi a importância deste material de trabalho não como um requisito, mas com um elemento do Sistema que não está escrito de forma direta nos textos. Tal elemento permanece em um trabalho ininterrupto que fornece combustível para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de todos os outros.

Durante o treinamento, quando me deparava com uma dificuldade no entendimento prático de um dos elementos, percebi que por vezes tinha de recorrer as minhas experiências de vida, como por exemplo: na situação descrita na seção três deste trabalho, onde eu precisei utilizar os Círculos de atenção para retomar não só o diálogo da cena, mas o monólogo interior da personagem enquanto interpretava George, naquele momento recorria ao copo que tinha em mãos, mas quando o fiz da primeira vez não consegui um bom resultado e demorei certo tempo para retomar minha concentração, eu tentei realizar exatamente o que foi proposto por Stanislavski quando descreve os Círculos de atenção, busquei observar o objeto e por meio disto conseguir estabelecer características dele em

função do meio em que está inserido, mas não sabia fazer isto, pois apenas limitava-me a ter o conhecimento das características do objeto. Em *A preparação do ator*, no capítulo dedicado à atenção, Tortsov diz aos seus alunos:

A observação intensa de um objeto naturalmente desperta o desejo de fazer com ele alguma coisa. Fazer qualquer coisa com ele intensifica, por sua vez, a observação do mesmo. Esta inter-reação mútua estabelece um contato mais forte com o objeto da atenção de vocês. (STANISLÁVSKI, 2010, p.111)

Só mais tarde, após alguns ensaios, consegui perceber que eu precisava dar uma significância maior àquele objeto para que com isto conseguisse estabelecer um elo dentro da situação vivida pela personagem, mas tal importância deveria ser mobilizada de forma que eu conseguisse retomar o pensamento da personagem bem como o controle da atenção em cena. À medida que praticava a observação atenta, consegui também ampliar a área de observação e a quantidade de objetos observados, criando histórias que os envolviam e os mantinha no foco da atenção.

Ao perceber que não eram as características físicas do copo que interessavam, mas sim o seu significado, lembrei de uma aula com a atriz, dramaturga, cenógrafa, diretora, e professora dr<sup>a</sup> Wlad Lima ainda no primeiro ano do Curso Técnico de Formação em Atores da ETDUFPA. Nesta aula, cada aluno levou um objeto importante para si e apresentou aos colegas, e após este momento a professora pediu que os alunos pensassem em uma ou mais situações que este objeto havia participado, obviamente surgiram lembranças importantes tendo em vista que o objeto era importante. Com isto, entendi como estabelecer uma significância ao objeto transformando-o num Círculo de atenção menor que quando utilizado com o objetivo de retomar a atenção, modificava a postura interna e externa da personagem. Este exercício parte do conceito de interpretação e construção de cena criado por Wlad, intitulado Dramaturgia Pessoal do Ator. Neste método de atuação, a matéria prima para a criação e construção das cenas é a história de vida de cada ator. Em sua dissertação de mestrado, ela afirma que:

Um Percepto pode ser um pequeno recorte, um fragmento hiper-dimensionado da percepção de algo vivido ou mesmo desejado, mas que carrega sensações suficientes para mobilizar o ator para que roube, inverte um afeto novo, inverte um afecto novo, um dever, a potência de tornar-se uma outra coisa que está entre ele e outro corpo (LIMA, 2004, p. 88).

Com isto, podemos perceber que a explicação dos elementos do Sistema podem ser feita de forma articulada com o exercícios externos à interpretação realista como este dos objetos importantes para o ator, neste caso, estimulando o aluno a transferir tais qualidades de sentimento para o objeto presente no mundo imaginário da personagem..

Quando comecei a estudar o Sistema codificado e desenvolvido por Stanislavski, entendi que o mesmo é composto por vários elementos, não é por menos que o diretor russo decidiu repassar todos estes estudos sobre a arte de atuar por meio de suas obras escritas, em específico a trilogia *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*. Mas quando vivenciei a prática deste treinamento guiado pela escrita e desdobramento de Eugênio Kusnet, percebi que este continuador do trabalho do diretor russo revela que muitos destes elementos trabalham em sinergia ou mesmo em dependência um dos outros, e, ainda, a sua aplicação prática diferencia-se por muitas vezes daquilo que entendemos quando só estudamos nos escritos.

Tal entendimento da relação entre os componentes do Sistema deu-se por conta da reflexão feita após os estudos teóricos e práticos, causando uma alteração no que eu entendia sobre cada elemento, dentre eles o uso da Fé cênica e o mágico Se fosse. Quando se lê sobre estes dois elementos, a imaginação age de forma proveitosa, ainda mais quando se depara com exemplos dados no livro ou mesmo pelo professor em sala de aula, e isto até auxilia o trabalho de completar as circunstâncias propostas pelo autor do texto. Mas quando se é confrontado com a situação da cena, quando deveria pensar e agir como a personagem, tudo fica completamente confuso e disperso, e eu não consegui agir de acordo com os objetivos da personagem e muito menos consegui me imaginar na situação dela. Foi necessário recorrer a vários exemplos práticos do cotidiano, da ficção em novelas e filmes, estudar diversas vezes o texto buscando levantar mais detalhes das Circunstâncias propostas e, ainda, repetir diversas vezes a cena até conseguir alcançar, por meio destes dois elementos, o Monólogo interior, ou seja, até conseguir pensar e sentir como a personagem em paralelo ao trabalho consciente que desempenhava durante a cena, com realizar as transições de espaço, falas, ações e etc.

Quanto à Visualização das falas, percebi que este é um elemento que pode tornar-se complicado para o entendimento, dependendo da dinâmica com que é empregado. Durante a fase de leitura e estudo dos elementos, foi muito fácil conseguir transformar as palavras e frases em imagens mentais, mas quando fui para a cena, a visualização tomava uma forma

que, segundo o professor, era normal quando um iniciante começa a ensaiar com o texto recém decorado. A imagem que vem na mente não é de uma figura que represente as falas e frases da personagem, mas sim uma quase fotografia da folha de papel preenchida com o texto em questão, logo, em vez de se pronunciar as palavras o ator tende a “lê-las” a partir da sua mente. Esta é outra dificuldade que foi sendo vencida a cada ensaio, com o avanço da prática e com a utilização sinérgica dos outros elementos, a visualização tanto das falas quanto da situação cênica.

O interessante é que, com o domínio desses elementos, conseguiram-se com mais facilidade encontrar as soluções para o entendimento do Monólogo interior, que também tem “falas” como partes componentes. Estas ditas Falas internas que também são imagens formadas não apenas de palavras, mas também de emoções, sensações e ações internas que a personagem possui. Com isto a complexidade e a síntese trazida pela visualização tornam este elemento um dos mais difíceis de se manter em cena. Mesmo os atores experientes encontram a dificuldade em se manter dentro do universo ilusório. Quanto a isto, percebi com a prática dos ensaios que, quando se perde o monólogo interior da personagem, a atuação fica vazia, falsa sem espontaneidade no sentido de não possuir vida, fria e não no sentido de hábito ou orgânico.

Nestes casos, pode-se observar mais uma vez aquilo que Stanislavski diz sobre o Sistema ter de ser vivido na prática. Pode-se ler quantas vezes for e tirar inúmeras conclusões e entendimentos, mas somente quando aplicá-lo à atuação, repetindo, aprimorando e percebendo sua dinâmica, é que o ator conseguirá absorvê-lo de forma efetiva e proveitosa. Quanto a isto é o próprio diretor russo quem diz:

Aos poucos, o Sistema penetra no ente humano que é, também, um ator, até deixar de ser algo que está fora dele e incorporar-se em sua própria segunda natureza. No começo achamos difícil, assim como um bebê de um ano acha difícil dar seus primeiros passos e se apavora com o problema complicado de controlar os músculos de suas pernas ainda vacilantes. Mas um ano depois já não pensa nisso, já aprendeu a correr, bincar e saltar. (STANISLAVSKI, 2010, p. 385)

Em relação à ação cênica, acredito que, durante a fase de estudos por meio da leitura, a compreensão da relação entre Ação e Obetivo da personagem foi rápido, mas quando passou para a prática tudo se tornou mais fácil de compreender, pois percebi que as ações da personagem não são limitadas apenas àquelas descritas no texto ou comandadas

pelo diretor. Percebi que é possível desconstruí-las, isolá-las ou até mesmo anulá-las de acordo com as possibilidades estabelecidas pela situação. Este momento também foi outro ponto fundamental para a compreensão do que seria a lógica que guia a ação, pois esta representava, para mim, apenas um limite, regras que comandavam as ações, mas estes muros e amarras foram quebrados com as improvisações durante o momento da análise ativa. Ali entendi que a lógica da situação potencializava a capacidade criativa do ator, guiando-o nas táticas cênicas necessárias para resolver os problemas da personagem.

Mas a diferença maior no entendimento teórico e prático do elemento Ação deu-se ainda durante as improvisações na Análise ativa, quando o professor nos exercitou no uso das ações internas, até então por conta das leituras. Eu as comparava com sentimentos experimentados pela personagem ao longo da cena, e com isto chegava até mesmo a forçar a vinda de alguma emoção, mas logo entendemos que estas estão pautadas na lei da ação e reação, ou seja, elas poderiam ser resultado de alguma fala, discurso, sentimento ou mesmo ação de outra personagem. A diferença é que elas servem como ferramentas primordiais para o Monólogo interior, como por exemplo a cena descrita na página 36 da seção três desta monografia, em que Jack ouve Juley dizer palavras degradantes em relação a ele. Tais palavras exercem uma força sobre a personagem que, por consequência, reage de alguma forma, seja externamente: se levantar e sair. Ou internamente: segurar a emoção e continuar tentando ajudá-la.

Ainda em relação aos objetivos da personagem, percebi também que eles podem contribuir para a construção física das personagens, como no caso de Margarida, que tinha como principal necessidade sentir-se poderosa e sexual, e para isso precisava oprimir os alunos ao mesmo tempo em que se deliciava com suas fantasias e fetiches. Aqui os objetivos estabelecidos proporcionaram a reflexão sobre a vestimenta desta mulher, que por sua vez influenciaram na maneira como ela andava, falava ou mesmo se portava diante das pessoas. Como resultado, criou-se uma personagem que já revelava sua personalidade, ideais e objetivos reletidos na sua aparência.

O método de construção da personagem acima não está descrito ou abordado nos textos, ele partiu de uma experimentação prática da utilização dos elementos, o que revela uma flexibilidade não vista durante a leitura, e mostra que os elementos que o compõem podem se trabalhados por meio de combinações diferentes entre sí, provando na prática

aquilo que Stanislavski (2010, p.389) disse: “O *sistema* é um livro de referências, não é uma filosofia. Onde começa a filosofia, o *sistema* acaba”.

De todas as partes componentes do Sistema, a Atenção cênica e a Ação Instaladora foram as mais difíceis de compreender na prática, por dependerem muito das situações externas à situação dramática, pois sofrem influências do público, do estado psicológico e físico do ator, das condições estabelecidas pelo meio em que se desenvolve a representação, entre outras. Quanto à atenção e seus círculos, esta não se compreende e absorve senão pela prática e repetição, aprimora-se a cada vez que o ator recorre a ela, proporciona uma maior capacidade de alcance e distribuição. Já a Instalação do ator com a personagem, com o espaço e mesmo com a unidade da cena, não melhora de maneira tão proveitosa seu rendimento a cada utilização (ainda que a prática contínua o ajude), pois depende fortemente do estado físico, intelectual e espiritual. Sendo assim, este elemento acaba por ser um dos mais complexos no entendimento prático, pois nem todos conseguem alcançar um nível de abstração do mundo real que proporcione a consciência da realidade presente, trabalhando em conjunto com FÉ nos acontecimentos, vontades e ações do mundo fictício em que a personagem está inserida, neste caso, cada aluno tem seu tempo, ritmo e nível de concentração que vão proporcionar uma maior ou menor velocidade na Instalação.

Todos os elementos apresentados acima e descritos na seção dois seguem, além de uma ordem de complexidade, uma lógica de encadeamento, na qual cada um prepara o ator para dar o próximo passo dentro do treinamento. Mas eles não representam todo o Sistema até então, pois este já se modificou de diversas formas desde a sua proposição feita por Stanislavski.

Tendo este panorama e as reflexões realizadas com base nas experiências descritas de estudo teórico e prático na cidade de Coimbra, bem como em alguns pequenos desdobramentos aplicados na prática cotidiana do trabalho de ator e no exercício da docência, acredito ter compreendido de forma proveitosa alguns procedimentos de ensino que podem contribuir tanto para a prática quanto para o ensino da atuação. Nesta perspectiva, cheguei a algumas considerações, que serão apresentadas na próxima seção, tanto para as possíveis aplicações deste treinamento na formação de atores, quanto para a necessidade de aprofundamento nesta área de pesquisa dentro do ensino do teatro.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que tenha vivenciado o treinamento do Sistema de Stanislavski como aluno em um curso voltado prioritariamente para a formação de atores, compreendo que o desdobramento daquilo que aprendi, bem como o aprofundamento em tais estudos, pode resultar em uma importante ferramenta de trabalho para formação teatral. Sendo assim, esta seção buscará explicar algumas contribuições para o ensino de atuação na formação de atores, tendo como base as experiências adquiridas ao longo do trajeto relatado nas seções anteriores.

Após essa experiência com o processo de estudo e aplicação do Sistema, percebo a exigência de alguns requisitos necessários para que os alunos possam alcançar o rendimento efetivo dentro do treinamento.

Obviamente, um desses requisitos é um profissional qualificado que tem estudado o Sistema ou seus desdobramentos na sua prática e teoria, pois como já dito no início da seção três deste trabalho, tal método só pode ser compreendido se o estudo de seus elementos for complementado com a prática contínua dos mesmos. Este, assim como tantos outros campos de ensino, exige uma busca e estudo constantes das formas de aplicação em sala de aula ou em trabalho com atores. O professor deve ter o entendimento dos elementos do Sistema bem clarificado para que possa articulá-los com as dificuldades e características de cada aluno, bem como as experiências trazidas por cada um.

Dentro do ensino formal, os alunos de um curso de formação de atores já atendem alguns requisitos estabelecidos pelas próprias instituições onde estudam, tais como: nível de escolaridade, certo entendimento sobre teatro e algumas habilidades atorais desenvolvidas. Neste campo de ensino, torna-se mais apropriado a aplicação do ensino de atuação por meio do Sistema, pois os requisitos necessários para se adentrar ao curso, a exigência das leituras, as aplicações e práticas periódicas de exercícios, a preparação física e vocal, bem como o comprometimento por parte dos futuros atores, tornam o tal treinamento mais fácil de ser absorvido e compreendido. Mas isto não quer dizer que o Sistema só pode ser aplicado em espaços formais de ensino e formação de atores, Stanislavski propôs este estudo para que o ator ou aqueles que se interessam pela arte de dar vida e espírito humano a um ser fictício possam entender melhor como funcionam alguns mecanismos de atuação, logo, o Sistema pode ser trabalhado dentro de companhias de teatro, dança, ou outras linguagens cênicas. Mas faz-se necessário que os alunos ou

atores tenham certo nível de comprometimento e maturidade intelectual para que possam obter um melhor rendimento ao longo do treinamento, tanto para o entendimento da escrita quanto para a prática dos exercícios cênicos e da construção das personagens.

Mas pensando no âmbito da formação de atores, acredito que a introdução aos estudos e treinamento do Sistema possa ser aplicada logo no primeiro ano, quando, no primeiro semestre, os alunos desenvolverão, dos elementos básicos até os mais complexos, sendo preparados para, já no segundo semestre, trabalhar com construção das personagens. Com base na experiência vivida no curso de Teatro e Educação da ESEC, acredito também que a leitura de cada elemento seguida do trabalho prático voltado para a sua compreensão seja fundamental para a maior dinâmica no aprendizado, e, com isto, o aluno integra-se num ritmo de trabalho que cria uma espécie de efeito de encadeamento no qual um elemento completa o anterior e impulsiona o seguinte.

Acredito que o estudo do Sistema promove uma autodescoberta das capacidades que o próprio ator tem inerentes em suas faculdades criadoras. O contato do aluno com tal prática promove, além de uma evolução efetiva no trabalho de ator, a absorção da disciplina exigida para exercer tal profissão, pois este método não se aplica se não pela prática de exercitar os elementos que o compõem, e, ainda, cria no aluno o hábito da busca contínua pela melhoria ou pela compreensão daqueles componentes que, porventura, ainda não tenha compreendido. Outro reforço é o contato necessário com diversos textos, espetáculos, filmes, vídeos, novelas, entre outros trabalhos cênicos, que o ator tem quando exercita os elementos de compreensão e construção da personagem, proporcionando a ele uma recolha de material criador em paralelo ao aprimoramento do seu trabalho.

Ao contrário do que muito se pensa sobre ser restrito e cheio de regras, o Sistema desenvolvido por Stanislavski proporciona ao seu utilizador uma forte base para trabalhar e exercitar suas habilidades físicas e intelectuais, dando ao intérprete uma excelente capacidade de adaptação às diferentes linguagens, além de acrescentar uma gama de hábitos que potencializam suas habilidades e dão mais peso à sua carga de material criador. Um exemplo oportuno é descrito na subseção 4.1, quando descrevo a solução encontrada por mim frente ao desafio de utilizar o Círculo de atenção durante um exercício cênico, neste caso, percebe-se que a utilização de elementos de dois métodos de interpretação (O Sistema e Dramaturgia pessoal do ator) resultaram em uma melhoria para o trabalho atoral, logo, o Sistema é moldável e adaptável a outras formas de atuação.

Além de um conjunto de técnicas e habilidades para o ator, o Sistema também é uma importante ferramenta de ensino deixada pelo diretor russo, tendo em vista que seus ensinamentos são sistematizados e sempre colocados como elementos a serem descobertos, absorvidos e desenvolvidos pelo ator. Na experiência vivida em Coimbra, percebi que essas particularidades entre as maneiras de se aplicar o Método no âmbito do ensino se davam em sala de aula quando o próprio professor Clovis discordava de alguma afirmação ou enfatizava alguma passagem dita por Kusnet no livro *Ator e Método*, que por sua vez também faz alguma analogia ou crítica aos ensinamentos deixados por Stanislavski. Com isto, entendi que os elementos que compõem o Sistema podem e devem ser desdobrados de acordo com a realidade e necessidades do meio em que são aplicados, tendo em vista que eles nada mais são do que ferramentas para o ator alcançar o estado criativo ou estado cênico.

Como docente, acredito que esta metodologia de ensino da atuação não se restringe a apenas um tipo de teatro, nem o próprio Stanislavski pensava assim, pois o que o Sistema representa na verdade é uma grande paleta com diversas cores, na qual aluno e professor, ator e diretor podem melar seus pincéis para pintar suas obras artísticas. O que diferenciará a forma como o Sistema é entendido será a história de vida de cada aluno/ator, pois é a partir delas que ele terá referenciais..

Pode-se perguntar como tais afirmações podem ser verdadeiras e onde se pode ter um exemplo de que os elementos do Sistema não se restringem ao uso dentro de uma atuação realista. Mas para poder responder isto, chamo a atenção para a fala de Stanislavski quanto ao trabalho do ator na arte de representar.

Viver o seu papel não representa o momento principal da criação, (...) mas é apenas um dos estágios preparatórios do trabalho do artístico posterior. (...) Muitas vezes [tais atores] têm uma técnica brilhante, e conseguem dar conta de um papel sem (...) nenhum desgaste e esgotamento nervoso; (...) em geral, pesam que é insensato sentir. Esse tipo de arte é menos profundo e belo, a sua eficácia é mais imediata do que verdadeiramente poderosa; nele, a forma é mais relevante do que o conteúdo- (...) Os sentimentos humanos delicados e profundos não se sujeitam a essa técnica. A arte de representar requer perfeição, para que continue sendo arte (STANISLAVSKI, 1997, p. 15).

Portanto, criar vida e espírito humano e dá-lo expressão por meio da arte não é o simples ato de compor e representar uma personagem, vai além disto, pois o ator tem como principal objetivo em seu trabalho estabelecer a comunicação com o público, para que

assim se faça presente o momento do teatro. Logo, o Sistema não foi criado e desenvolvido com a finalidade de representar personagens existentes dentro de um texto dramático, mas sim para dar a capacidade ao ator de expressar artisticamente, na forma da poética da representação, todo o conteúdo humano e verdadeiro que está ligado ao seu material criador e motivador.

Sendo assim, afirmar que o Sistema serve apenas para o tipo de interpretação ou para trabalhos de atuação ligados ao realismo é o mesmo que afirmar que o trabalho do ator só se dá por meio de formações específicas e uniformes de representar, no qual não se pode desdobrar ou ultrapassar os limites estabelecidos por quem as fundou.

Vale ressaltar que o próprio Sistema de Stanislavski não é a única metodologia de ensino e treino de atuação desenvolvida, muito menos o único que funciona. Podemos encontrar em diversas culturas formas de atuação diferentes, como o teatro butoh, kathakali, e outros.

Buscando perceber um pouco mais de como os elementos do Sistema podem colaborar com o trabalho em outras áreas de atuação, apliquei alguns ensinamentos e desdobramentos das habilidades adquiridas durante a experiência em Coimbra no último trabalho que realizei enquanto ator e estagiário nas disciplinas do primeiro ano do Curso Técnico de Formação em Ator da ETDUFPA, Interpretação I e Prática de montagem. Estas unidades curriculares resultaram no espetáculo “Peço a Deus que me Livre de Deus”, dirigido pelos professores Paulo Santana e Marluce de Oliveira. Tal espetáculo foi feito a partir da obra dramaturgica “Ekhart o Cruel”, de Luiz Fernando Emediato<sup>9</sup>, e a linguagem do texto bem como a história apresentada não recorre a nada que seja uma representação literal da realidade, ela faz uma colagem de metáforas e textos diversos nos quais o autor constrói uma narrativa cheia de situações absurdas, com monstros, magias, bruxas, crenças, entre outros.

A linguagem estética escolhida pelos professores foi o grotesco, ou seja, aquilo que é disforme ou exagerado, escolha que influenciou diretamente em quase todos os elementos utilizados no espetáculo, incluindo a atuação dos atores. Mas em nada foi prejudicado o uso por parte deste acadêmico, dos elementos do Sistema, pelo contrário, alguns foram determinantes para o bom desempenho da representação, pois a personagem representada foi construída - assim como Margarida - a partir do estudo intenso do texto,

---

<sup>9</sup> Autor, escritor, jornalista e editor brasileiro

bem como a maneira e sua aparência e limitações físicas influenciarem na sua construção corporal, intelectual e emocional.

Ainda no processo de criação da obra, os professores ministrantes optaram por trabalhar a interpretação na perspectiva deste espetáculo, com os livros *A preparação do ator* e *A construção da personagem*. Com isto, creio que os exercícios propostos por este acadêmico à turma foram dinamizados e puderam colaborar de forma significativa para o trabalho atoral dentro deste processo. O que reforça ainda mais o argumento da necessidade de vivenciar o Sistema nas suas dimensões teóricas e práticas, bem como a possibilidade de se trabalhar com o mesmo já no primeiro ano e com alunos iniciantes nos estudos da arte dramática.

Ao fim deste ciclo acadêmico e com as reflexões feitas a partir dos estudos e experiências com o Sistema, percebo sua importância para o desenvolvimento do trabalho cênico ao longo deste caminho até então trilhado. Suas ferramentas proporcionam ao aluno/ator uma base sólida de aprendizado que pode servir de alicerce para a construção de outras tantas linguagens teatrais, e dão ao intérprete uma capacidade exigida do ator cada vez mais pela contemporaneidade, a criatividade e a rápida adaptação ao meio em que está inserido. Para além dos muitos ganhos no que se diz respeito ao trabalho de atuação, relatados e descritos até aqui, o Sistema proporciona também aos docentes e diretores uma enorme fonte clarificadora que os ajuda a guiar seus pupilos, fornecendo uma vasta gama de ferramentas metodológicas adaptáveis, que se interligam com outras linguagens e poéticas teatrais.

Ainda que eu tenha absorvido tantos ensinamentos, técnicas e habilidades, que tenha desdobrado exercícios aprendidos durante a estadia em Portugal, que tenha conseguido repassar alguns ensinamentos por meio da prática docente, e, ainda, que eu tenha conseguido compor mais uma personagem a partir dos elementos do Sistema e conseguido articulá-los com uma estética contrária àquela que serviu de berço para a criação deste método, considero a enorme necessidade de aprofundar tal pesquisa. Por isto, na perspectiva de um futuro formador de atores, acredito ser necessário buscar intensificar o estudo até então desenvolvido, articulando-o com metodologias de ensino e técnicas de atuação novas, bem como com os novos conceitos referentes ao trabalho do ator, pois, assim, como Constantin Stanislavski (1997, p. VIII) acreditava que “A arte e o artista devem evoluir, caso contrário, só lhes restará regredir”, eu acredito que o docente,

sobretudo da arte dramática, deve buscar melhorias contínuas no seu trabalho, pois ele é o reflexo de tudo aquilo que aprendeu, e seus alunos serão reflexo de tudo aquilo que ensinou.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICA.

BARBA, Eugenio - Além das Ilhas Flutuantes, São Paulo/Campinas, Hucitec Ed. da Unicamp, 1991.

BOLESLAVSKI, Richard, A arte do ator, 1º ed, São Paulo, perspectiva, 2010.

CAVALIERE, Arlete, VÁSSIANA, Elena (orgs.), Teatro russo: literatura e espetáculo, Ateliê, São Paulo, 2011.

GUINSBURG, J. Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscow, 2º ed. Perspectiva, São Paulo, 2006.

KUSNET, Eugênio, Ator e Método, 3ª ed, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

LIMA, Wlad, Dramaturgia Pessoal do Ator, 2004, 162 f, Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

RIZZO, Eraldo Pêra, Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet, São Paulo, Editora SENAC, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin, A construção da personagem, 19º ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

A criação de um Papel, 15º ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

A preparação do ator, 27º ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

Manual do Ator, 2º ed. São Paulo, Martins Fontes, 1997

Minha vida na arte, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.

TOJAL, João Batista, Motricidade humana, Campinas, Editora da Unicamp, 1994.