I N S T I T U T O P O L I T É C N I C O D E L I S B O A

E S C O L A S U P E R I O R D E T E A T R O E C I N E M A

TEATRO DE PERSONAGENS

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

Flavio Celso Novaes Galhano

Amadora, outubro/2014

I N S T I T U T O P O L I T É C N I C O D E L I S B O A

E S C O L A S U P E R I O R D E T E A T R O E C I N E M A

TEATRO DE PERSONAGENS

Flavio Celso Novaes Galhano

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. Armando Nascimento Rosa.

Amadora, outubro/2014

RESUMO

Esta dissertação é sobre uma linha de concepção teatral na qual os elementos do texto e a direção de atores se tornam a base do espetáculo. Um “Teatro de Personagens” que considera os demais componentes da encenação com esse ponto de partida, trabalhando em comunhão com esse processo. Pretende-se analisar os fundamentos e caminhos da encenação, no que se refere à observação da importância do texto e ao trabalho dos atores. Para tanto, um panorama geral da encenação é traçado desde a Grécia antiga até o teatro contemporâneo, a partir desses dois quesitos – texto e trabalho com os atores – como diretriz essa reflexão, utilizando fundamentação teórica baseada no trabalho de encenadores, artistas, autores e preparadores de atores como Stanislavski e Grotowski, entre outros que apresentam afinidades com o tema até que se chegue ao período contemporâneo. Em seguida, traça-se a relação deste trabalho reflexivo com a prática do autor desta dissertação.

Palavras-Chave: Personagem. Ator. Texto. Roteiro/guião. Encenação/direção teatral. Direção de atores. Elementos do texto. Circunstâncias do texto. Elementos da encenação. Teatro de personagens.

ABSTRACT

This dissertation is about a line of theatrical conception in which the elements of the text and the direction of the actors become the base of the show. A “Theatre of Characters” that considers the other components of the theatre direction starting from that point and working in communion with the results of that process. It's intended to analyze the fundamentals and ways of theatre direction, regarding to the observation of the text's importance and the actor's work. To this end, an overview of the staging work is drawn since ancient Greece to the contemporary theatre, considering those two items – text and cast work – as a route to this reflection, using theoretical foundation based on the work of directors, artists, authors and trainers of actors like Stanislavski and Grotowski, among others who have affinities with the theme, until it reaches the contemporary period. Then we'll establish the relationship of this reflective work with the practice of this dissertation's author.

Key-Words: Character. Actor. Text. Script. Theatre Direction. Direction of actors. Text elements. Text circumstances. Staging elements. Theatre of characters.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 06

1. PELA ÓTICA DE STANISLAVSKI 10

2. INFLUÊNCIAS DO PASSADO

Um panorama teatral para o Teatro de Personagens 34

2.1. Heranças do teatro antigo **..... 34**

2.2. Da Idade Média ao Naturalismo e seus oponentes **..... 49**

2.3. Considerações sobre alguns artistas dos séculos XX e XXI **..... 76**

3. OBSERVAÇÃO E REALIZAÇÃO PRÁTICA 96

3.1. Mick Barnfather e suas bases **..... 97**

3.2. *O Quarto* **..... 108**

CONCLUSÃO 121

BIBLIOGRAFIA 131

ANEXOS 135

INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe-se a refletir sobre mais que uma linha de encenação, um teatro que parte do princípio de que no estilo o qual os atores interpretam personagens, a partir de um texto ou roteiro/guião, os elementos desse texto, juntamente com a direção de atores, podem servir como ponto de partida para os demais elementos da encenação (iluminação, espaço cênico, figurinos, banda sonora, etc.), de forma que estes sejam desmembramentos da base anterior, e que estejam todos ligados entre si, proporcionando um caminho favorável à imersão do espectador.

Com isso, não se pretende atacar ou excluir outras possibilidades de encenação teatral, apenas investigar este caminho para o resultado impactante, que retenha atenção do espectador. Um teatro que parte da presença humana relacionada a um tema/texto/ideia. E a partir "dessa presença todos os momentos teatrais são articulados"[1]. Nele, a figura do ator bem trabalhado e com fundamentação no texto/guião, sem efeitos ou pirotecnia, necessariamente, viabiliza a alquimia da representação.

Exploraremos mais que um teatro de atores, um teatro de personagens vivas, conduzido por um encenador-idealizador-gestor do espaço cênico, que trabalha os demais elementos do espetáculo em uníssono com essa base, e a partir dela.

Considerando a Grécia antiga, podemos perceber alguns indícios de que a presença do ator e a elaboração das personagens, aos poucos se tornavam mais evidentes, na medida em que, por exemplo, elevava-se o palco e as personagens afiguravam-se cada vez mais complexas e humanizadas, havendo também uma busca pelo aprimoramento na apresentação física dessas personagens, determinada pelos elementos usados na caracterização. O teatro antigo influenciaria os autores da Idade Média e Renascimento, e estes até os dias de hoje, mas, sobretudo, até o início do século XX.

---

1 STOKLOS, Denise, *Teatro Essencial*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, Série 25 anos, p. 17.

Até o final do século XIX, a cena teatral era dominada por estereótipos e caricaturas que culminavam num teatro “declamativo”, o qual não conferia grande “identificação” das personagens para com o público. No século XX, todos os clichês e variedade de tipos e estilos predominantes do panorama teatral seriam combatidos por Stanislavski. Este ator e encenador (diretor de teatro) russo, conhecido por não partir para o palco sem “dissecar” consistentemente todos os detalhes do texto, suas circunstâncias e possibilidades, também era considerado formador e mestre de muitos atores, por valorizar em suas montagens a direção de atores e concepção de personagens detalhadamente elaboradas, na busca pelo que chamava de «verdade», traduzida em verossimilhança cênica.

Como consequência, Stanislavski se transformou numa grande referência mundial para a prática da encenação e interpretação dos atores de sua época. Neste trabalho, o texto possuía sua fundamentalidade na busca por um teatro verossímil, que impressionava o público por construir em cena uma ilusão de realidade. Stanislavski partia do texto, de seus dados implícitos e explícitos. Todos os elementos oferecidos pelo autor eram pesquisados. Da mesma forma os costumes, cultura, política e realidade socioeconômica do momento da ação eram considerados, assim como os fatores que poderiam influenciar o autor do texto no momento em que fora escrito.

Esse era o ponto de partida para o trabalho com os atores, que investigariam um histórico de dados para as suas personagens a partir de fatos e acontecimentos da própria peça. Depois procurariam a maneira como suas próprias emoções “acomodariam” tais circunstâncias em cena, despertadas do subconsciente e estimuladas por ações físicas. O resultado deste trabalho muitas vezes determinava suas escolhas para a parte técnica da encenação, que se adaptava ou aprimorava através da observação dessa base. Analisaremos sua obra sob essa perspectiva.

A corrente artística defendida por Stanislavski, que modificaria todos os parâmetros teatrais existentes até sua época, seria combatida veementemente pelo Simbolismo e outros movimentos, e seus artistas, multiplicando as vertentes teatrais do século XX em número e gênero. O Simbolismo romperia a estrutura e a

concepção stanislavskiana e abriria a evolução cênica proposta por Stanislavski em uma gama de possibilidades que constituem o teatro contemporâneo. Havia um grande questionamento dos artistas acerca do regime político de diversos países que viviam um momento de guerras mundiais. O teatro se contextualizava como uma forma de expressão e protesto dos artistas sobre as discrepâncias que vivenciavam e viam acontecer nas ruas. Muitos eram presos, caçados e até mesmo mortos por isso.

O momento no qual o Simbolismo se construiu tornou-se passado, porém as vertentes de um teatro politizado, panfletário, questionador, ou de ruptura artística, permanecem até os dias de hoje, aplicados a uma sociedade que igualmente avançou no tempo. Entretanto sem apagar o caminho deixado por Stanislavski em diversos seguidores, como Stella Adler nos Estados Unidos e a contemporânea Kate Mitchell na Inglaterra. Stanislavski também deixaria grande influência para o trabalho de Jerzy Grotowski, mas canalizada para seu princípio de um «teatro pobre», no qual a presença do ator já era o próprio acontecimento teatral. Também teria colaborado para a pesquisa inicial de Meyerhold, que posteriormente encontraria seu posicionamento teatral construtivista, em “linha oposta” ao encenador russo, mais próxima à estética de Piscator e Brecht, chegando muitas vezes a ser comparado com o último.

A era pós-Stanislavski e simbolista permite que os artistas contemporâneos apliquem e usufruam de uma diversidade de possibilidades e linguagens cênicas. Inspiram a criação artística no trabalho de contemporâneos como Peter Brook (influenciado por Grotowski, que chegou até mesmo a treinar seus atores) e Denise Stoklos, e também escolas dramáticas como as de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier.

De todo o teatro após Stanislavski e Brecht, interessa-nos para este trabalho de reflexão, ao qual chamaremos “Teatro de Personagens”, o vetor teatral com base nos elementos do texto/roteiro/ideia somados à evolução do processo criativo com os atores. Abordaremos uma linha de encenação que parte dessa possibilidade ou das possibilidades que a relação entre texto e direção de atores traz como resultado para a concepção de cena. E para isso, um caso prático nos servirá, também, como

objeto de reflexão: um processo de encenação do autor desta dissertação.

Dentro dessa abordagem, também consideraremos que:

> A arte é a habilidade de confeccionar reproduções da vida dos homens em comunidade, capazes de suscitar uma certa maneira de sentir, pensar e agir, diferentemente e mais intensamente do que aconteceria pela observação ou experiência da realidade representada. A partir da observação e da experiência da realidade o artista faz uma representação para ser observada e experimentada e que reproduz a sua sensibilidade e o seu pensamento
> (…)
> O actor apaga os vestígios do teatro quando faz esquecer o espectador de que já representou antes aquilo que está a representar, que o texto é apenas decorado, em suma, quando faz crer que experimenta tudo nesse mesmo momento. [2]

2 BRECHT, Bertolt, *A Compra do Latão*, trad. Urs Zuber: Lisboa: Vega, 1999, pp. 68-69.

1. PELA ÓTICA DE STANISLAVSKI

O “Teatro de Personagens” não tem sua origem necessariamente em Stanislavski, nem foi pensado a partir da obra do ator, encenador e professor russo Constantin Stanislavski (1863-1938), mestre de diversos artistas, mas pode ser observado através de sua obra, referência pedagógica em muitas escolas teatrais até os dias de hoje, e durante alguns anos a referência principal em escolas do mundo inteiro. “Houve a enunciação de teorias concernentes à concepção do teatro em geral, mas até Brecht, nenhum painel duradouro de atuação chegou a ser proposto ao ator” [3]. Dessa forma, a obra de Stanislavski permite-nos retirar diversas considerações para fundamentar nosso Teatro de Personagens, ao observarmos, sobretudo, suas considerações e forma de trabalhar o texto e os atores. Ele é, sem dúvida, um dos exemplos mais expoentes dos dois pilares desta investigação: os elementos texto e a direção dos atores/construção das personagens, como bases fundamentais da encenação para o Teatro de Personagens. O encenador russo era conhecido por fazer um trabalho de análise de texto e investigação muito profundo, antes de partir para a cena, o que no vocabulário teatral chamamos muitas vezes de “trabalho de mesa”. Além disso, era um grande professor e treinador de atores, e isso influenciava diretamente seu trabalho como encenador, ao conduzir minuciosamente o elenco de seus espetáculos.

Apesar de seu teatro já ter sido muito criticado, e considerado por muitos como ultrapassado, “antigo”, e de também em grande parte estes acontecimentos terem sido influenciados especialmente por uma grande falta de entendimento de sua obra, de traduções de obras pouco fiéis aos seus originais e, sobretudo, pela criação de um novo «método» a partir de sua obra pelos norte-americanos, e da comum falta de conhecimento sobre sua evolução e mudanças que caracterizaram sua última fase produtiva. Ainda assim, podemos compreender, através de sua contribuição para o teatro, a importância da base do Teatro de Personagens.

3 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 87.

Para o ator e encenador russo, num primeiro momento, o ator deve “sentir” qualquer emoção que provenha do primeiro contato como sugestividade para “imaginação criadora de suas faculdades visuais, auditivas e outras, no que refere a imagens, quadros e evocações sensoriais” [4], como numa linha mestra para sua ação interior, a partir da exposição da ideia básica do texto.

O segundo passo é o processo de análise:

> No processo de análise, fazem-se pesquisas, por assim dizer, em roda a amplitude, extensão e profundidade da peça e de seus papéis, suas porções individuais, as camadas que a compõem, todos seus planos, a começar pelos exteriores, mais evidentes, e terminando nos níveis espirituais mais profundos, mais íntimos. Para isso, é preciso dissecar a peça e os seus papéis. É preciso sondar suas profundidades, camada por camada, descer à sua essência, desmembrá-la, examinar separadamente cada porção, rever todas as partes que antes não foram cuidadosamente estudadas, encontrar os estímulos ao fervor criativo, plantar, por assim dizer, a semente no coração do ator.
> Uma peça e seus papéis têm muitos planos pelos quais vai fluindo a sua vida. Primeiro temos o plano externo dos fatos, acontecimentos, enredo, forma. Contiguamente, há o plano da situação social, subdividido em classe, nacionalidade e ambiente histórico. Há um plano literário, com suas ideias, seu estilo e outros aspectos. Há um plano estético, com as subcamadas de tudo o que é teatral, artístico, e tudo que se refira ao cenário e à produção. Há um plano psicológico da ação interior, dos sentimentos, da caracterização interior; e o plano físico, com suas leis fundamentais da natureza física, objetivos e ações físicas, caracterização exterior. E, finalmente, há o plano dos sentimentos criadores pessoais, que pertencem ao ator. [5]

Para o encenador russo, a partida para este processo de análise que conceberá o espetáculo é o próprio texto: “O fio de uma análise tem seu ponto de partida na forma exterior da peça, no texto impresso do dramaturgo, acessível à nossa consciência”[6]. Prossegue com um trabalho de acesso ao subconsciente como ferramenta criativa, mas num primeiro momento está interessado nas circunstâncias sugeridas pelo autor, capazes de despertar sentimentos, como vemos a seguir:

> Inicio minha análise com os exteriores da peça, e tomo o texto verbal a fim de extrair dele, em primeira mão, as circunstâncias externas sugeridas pelo dramaturgo.

---

4 STANISLAVSKI, Constantin, *A Criação de um Papel*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 6.ª edição, p. 23.

5 Idem, p. 29

6 Idem, p. 30

> (…)
> Entre as circunstâncias exteriores da vida de uma peça, o plano mais fácil de estudar é o dos fatos.
> (…)
> À medida que vai aumentando a experiência em relação à peça e ao seu conteúdo, esse método ajuda não só na seleção dos fatos e em nossa orientação quanto a eles, mas também para chegarmos àquela substância interior, às suas inter-relações e interdependência.
> (…)
> Ao mesmo tempo, as circunstâncias que compõem um modo de vida devem ser estudadas não só no próprio texto da peça, mas também numa variedade de comentários, textos literários, textos históricos referentes ao período, e assim por diante. [7]

E com relação à sucessão de fatos em uma peça, considera a possibilidade de não haver informação sobre o passado de uma ou mais personagens, mas em geral, "uma ligação direta do tempo presente de um papel com o seu passado e futuro dá corpo à vida interior desse papel a ser interpretado. Apoiando-se no passado e no futuro do seu papel, o ator poderá apreciar melhor o seu presente"[8].

Para o encenador russo, as circunstâncias contidas no texto são fundamentais para o trabalho dos atores e do próprio encenador. O acréscimo da palavra "se" a essas circunstâncias pode ser a grande chave que abre as portas do trabalho criativo com o qual concebe suas criações. Tornando possível sua premissa de que "a ação deve ser interiormente bem fundamentada, apropriada, sequencialmente lógica e possível no mundo real"[9]. Para ele, as ações surgem naturalmente se condicionarmos a criação a partir da palavra "se" evocando os acontecimentos anteriores, por exemplo: *Se* estivesse com sono e eu quisesse conversar durante horas, como reagiria? Partindo-se do princípio de que os elementos "sono" e "necessidade de conversa" fossem elementos dados pelo texto. E dessa forma, as circunstâncias oferecidas pelo texto precedem as ações físicas e emocionais. As circunstâncias formatam, portanto, a ação mental. Dela as decisões encontram uma forma física, e ambas desencadeiam as emoções. Para isso o uso do "se" sempre vem acompanhado ou evoca circunstâncias propostas pelo texto. Tais circunstâncias, "que são supostas pelo dramaturgo, para o ator são impostas,

---

7 STANISLAVSKI, Constantin, *A Criação de um Papel*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 6.ª edição, pp. 30-34.

8 Idem, p. 34

9 STANISLAVSKI, Konstantin, *An Actor's Work*, trad. Jean Benedetti, Oxon: Routledge, 2008, p. 48, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

dadas. E então criamos o termo Circunstâncias Dadas e é isso o que usamos”[10], sendo o uso do “se” uma ferramenta fundamental para o trabalho criativo.

Porém, “em peças complexas, há um número enorme de possíveis 'ses', criados pelo autor ou outras pessoas, de modo a justificar esta ou aquela linha de comportamento nas principais personagens. Neste caso, não estamos lidando com um único, mas com vários 'ses', ou seja, com um número considerável de hipóteses e ideias complementares, que estão habilmente entrelaçadas”[11]. E neste caso o encenador tem o papel de “regê-las” e complementá-las. Mas a resposta para estes “ses” não está nos fatos do texto, cabe ao ator respondê-las, ou pelo menos tentar, usando este estímulo para um trabalho criativo dinâmico, interior e exterior. Esta é a sua parte no trabalho criativo, mas ele parte de elementos do texto, de circunstâncias dadas ou propostas pelo texto ou roteiro.

De acordo com o autor britânico Colin Counsell, sobre Stanislavski, esse “mágico se” descreve a capacidade humana de se colocar numa situação ficcional e vislumbrar suas consequências, através do “se eu...” ou “se eu fosse...” assim, “o que eu faria?”, ou “como eu faria?”. Este trabalho intuitivo, juntamente com uma série de dados fornecidos pelo texto, fornece elementos e fatores imaginários que estão além das emoções. Estes detalhes são a base para a imersão na vida da personagem e mantém o foco do ator fora da emoção por si só, para que depois ela surja de forma subconsciente. Para ele, técnicas como essa trazem uma consequência importante: “a psique hipotética da personagem estará sempre baseada na do ator, uma vez que suas próprias emoções, experiências e respostas construirão, passo a passo, um papel. (…) Se a concepção geral da psique de uma personagem estiver de acordo com a do ator, a criação será verdadeira”[12].

Mas, ainda de acordo com Counsell, as técnicas de Stanislavski não são praticadas a vácuo, sem fundamento. Para usá-las, o ator precisa conhecer a história que pode estar contida no texto, o estilo de produção que se busca e as

10 STANISLAVSKI, Konstantin, *An Actor's Work*, trad. Jean Benedetti, Oxon: Routledge, 2008, p. 52, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

11 Idem, p. 49

12 COUNSELL, Colin, *Signs of Performance – an Introduction to Twentieth-century Theatre*, London: Routledge, 1996, p. 29, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

escolhas do diretor, constituindo as “circunstâncias dadas” ou propostas que servem de base para o trabalho, e fornecem as unidades (sequências de acontecimentos) e objetivos das personagens. Ao principal elemento motivador da personagem, o encenador russo chamava “superobjetivo”. Os objetivos de cada sequência de acontecimentos ou cena fornecem para o ator a maneira adequada de dizer o texto. Para Stanislavski, nomear estes objetivos é uma das partes mais difíceis do processo, pois eles devem resumir as conquistas ou desejos que provocam a ação.

Em seu livro *O Ator no Século XX*, Odette Aslan observa a importância do texto na obra para Stanislavski:

> O ator deve saber por que está lá, ou por que ele entra, o que vem fazer, o que quer de seu parceiro, como consegui-lo. Tudo isso está incluso no texto, que é preciso decodificar em função das intenções, das vontades da personagem. Falar é para Stanislavski uma ação verbal; há outras ações no interior de uma cena. Essas pequenas ações múltiplas se integram na “linha contínua das ações” da personagem. [13]

Para Stanislavski, as “Circunstâncias Dadas” traduzem-se “no enredo, nos fatos, incidentes, período, época e lugar da ação, no estilo de vida, na maneira como os atores e encenadores compreendem a peça, nas contribuições que fazemos, efeitos sonoros, etc., tudo o que é oferecido aos atores enquanto eles ensaiam”[14], provendo substância para o uso do “se” explicado anteriormente. E este intenso trabalho com os atores também é determinante para toda a criação do espetáculo.

Ainda acrescenta que “todas as principais Circunstâncias Dadas e os 'ses', fornecidos pelo autor, ator, encenador, designer de luz e outros membros da equipe, criam uma atmosfera teatral semelhante a vida tal como nós vivemos”[15]. É a partir deste trabalho que parte para suas técnicas de ação interior e exterior. Após o primeiro trabalho, portanto, de registar as circunstâncias determinadas pelo texto e suas partes, deve-se preenchê-lo com vida, passar do teatral para o humano: “O seco registro dos fatos e acontecimentos deve ser insuflado com o espírito da vida,

---

13 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuse e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 76.

14 STANISLAVSKI, Konstantin, *An Actor's Work*, trad. Jean Benedetti, Oxon: Routledge, 2008, pp. 52-53, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

15 Idem, p. 54

pois só o que é vivo pode gerar vida. E assim temos de recriar em forma viva as circunstâncias propostas pelo dramaturgo”[16].

Para o autor, essa transformação é efetuada, principalmente, com imaginação artística, a partir da observação e da memória, por exemplo. Há, portanto, uma relação direta entre o texto e a ação (interior e exterior). Essa relação, para o próprio Stanislavski precede todo o seu trabalho com a «memória emotiva», tão mal interpretada por diversos artistas, em parte por causa de traduções pouco precisas e mal-entendidos provocados inclusive pelas dificuldades de seus discípulos diretos (russos) com a língua inglesa, ao espalharem seus ensinamentos pelo Ocidente, e também devido à popularidade que seu nome obteve nas Américas, principalmente nos Estados Unidos, sobretudo por conta do Actors Studio (New York), e da versão concebida pelo ator, encenador e professor de teatro Lee Strasberg (1901-1982). «O Método» de Strasberg era uma derivação não exata das técnicas de Stanislavski. Embora nunca tenha sido propriamente discípulo do professor russo, Lee Strasberg, juntamente com Stella Adler (1901-1992), foi aluno do polonês Richard Boleslavsky e de Maria Ouspenskaya, que haviam sido preparados por Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, mas modificou bastante esta metodologia, influenciado sobretudo pela psicanálise[17].

Colin Counsell observa que o trabalho de Stanislavski com “Técnicas Psíquicas” (termo usado por Counsell), ao qual o russo chamava de “Memória Emotiva”, tem sua base no trabalho do psicólogo Théodule Ribot (1839-1916). Teria lido diversas obras de Ribot, e desenvolvido a técnica que chamou de “Memória Emotiva” a partir do princípio da memória afetiva relatada na obra *Problèmes de Psychologie Affective*[18]*.* Para Ribot, todos os indivíduos têm suas experiências emocionais gravadas no subconsciente ao longo de suas vidas e estas sempre estão associadas a circunstâncias físicas e sensoriais que acompanham sua primeira ocorrência. Para Stanislavski, recorrer a estas circunstâncias de forma

16 STANISLAVSKI, Constantin, *A Criação de um Papel*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 6.ª edição, p. 37.

17 Cf. ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 82.

18 Cf. BENEDETTI, Jean, *Stanislavski: An Introduction*, New York and Oxford: The Taylor and Frances e-Library, 2005, p.46 (e-book do original de mesmo título, New York: Theatre Arts Book, 1982).

imaginária, com a “Técnica Psíquica” tornaria o ator capaz de invocar tais sentimentos, permitindo que a criação da personagem emergisse de acordo com seus valores interiores, estabelecidos previamente. Ou seja, seriam emoções que em seu estado bruto foram vivenciadas pelo ator em algum momento e ficaram gravadas em sua “Memória Emotiva”, e que, posteriormente, são aplicadas a uma criação contextual imaginária, proveniente do texto, produzindo um efeito corporal e vocal. Counsell também considera que as técnicas de Stanislavski têm forte influência do Behaviourismo, outra escola da psicologia, já que o encenador teria estudado extensivamente as teorias do também russo Ivan Pavlov (1849-1936), que postulava como explicação geral do comportamento a equação: “Estímulo Externo >> Reflexo Condicionado >> Resposta Física”, através da qual explica o desencadeamento dos movimentos físicos involuntários. Da mesma forma, o encenador induziria respostas físicas para as emoções dos atores, usando circunstâncias interiores imaginárias e extraindo respostas do subconsciente.

Entretanto, e possivelmente sem considerar a fase final do encenador russo, onde as ações físicas passaram a ter mais relevância, Counsell também considera que o encenador assim interpreta o comportamento como incompreensível, de modo que não requer nenhum tipo de linguagem corporal. Por acreditar que o ser humano normalmente cresce num universo cheio de códigos de comportamento e no geral grande parte do convívio social envolve como se portar em dadas situações, para o autor britânico os atores de Stanislavski não expressariam nenhuma linguagem universal neste sentido, escolhendo códigos comportamentais inconscientes que conviessem apenas às suas características interiores.

Stanislavski, por sua experiência, defende a ideia de que conceber uma imagem/entidade interior para a personagem, sua identidade, repleta de circunstâncias internas, é mais importante do que a imagem exterior a ser criada (cabeça, corpo, modos). Para isso, conhecer bem as circunstâncias e fatos dados direta e indiretamente pelo texto se tornam fundamentais no sentido de construir-se uma linha de raciocínio possível e real para esta personagem, de acordo com seu histórico (quando dado) e possibilidades. De acordo com ele:

> Podemos apreciar plenamente as circunstâncias internas. São compostas

> de atitudes pessoais para com acontecimentos da vida exterior e interior, e de relações mútuas com outras pessoas. Quando o ator tem a técnica do estado criador interno, esse estado de "eu sou", quando tem a verdadeira sensação de um objeto de atenção animado, podendo mover-se entre os fantasmas da sua imaginação e comunicar-se com eles, será capaz de dar vida às circunstâncias externas e internas, de insuflar num papel um espírito vivo. [19]

É na busca desse estado que o encenador pode encontrar caminho, durante a direção de atores, para criar uma "personagem viva", autêntica, e para a criação a partir desse estado alquímico, as circunstâncias internas construídas a partir dos elementos do texto se fazem fundamentais.

Para o encenador russo, a análise da peça pelo ator faz "viver para ele as circunstâncias, propostas pelo dramaturgo, nas quais a 'sinceridade de emoções' pode agora desenvolver-se de modo natural". E ainda acrescenta:

> Existe um elo direto entre as circunstâncias internas e externas de uma peça. De fato, a vida interior das personagens está escondida nas circunstâncias exteriores da vida delas, isto é, nos fatos da peça. É difícil avaliá-los separadamente. Se penetrarmos nos fatos externos de uma peça e seu enredo, e chegamos até sua essência interior, indo da periferia para o centro, da forma para a substância, inevitavelmente entraremos na vida interior da peça. [20]

São muitos os passos que compõe o "Sistema" de Stanislavski, existindo também a biografia das personagens, ou os acontecimentos e atitudes das personagens momentos antes da ação de cada cena, tão importantes para o trabalho da encenadora inglesa Katie Mitchell, de quem falaremos a seguir. Além disso as circunstâncias interiores (a partir da imaginação) e o constante estímulo de uma "psico-técnica" que ative estados de humor e emoções extraem dos atores a expressão física que dará suporte para a interpretação. Para Stanislavski, a soma de todas essas considerações e estímulos criava uma vida humana em cena aberta. Counsell explica que:

> Unidades e Objetivos são uma ferramenta para a criação de uma personagem hipotética que, quando confrontado com os eventos/acontecimentos da peça, pode "reagir" de forma plausível aos seus efeitos. Os objetivos fazem a ligação das cenas, como se respondessem a

19 STANISLAVSKI, Constantin, *A Criação de um Papel*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 6.ª edição, p. 51.

20 Idem, p. 52

> uma equação; dada a situação, qual motivo faria uma pessoa dizer isso dessa forma? Uma vez que todos os pequenos fragmentos, as Unidades, de um papel tiverem sido abordados e somados entre si, o ator terá vários motivos/objetivos/desejos para explorar. Com todas as outras questões postas de lado, as Unidades e Objetivos são um método prático de satisfazer as condições para o bom desempenho do espetáculo, criando uma psique hipotética (personagem) capaz de originar todas as suas exigências. [21]

A avaliação dos fatos e acontecimentos de uma peça é passível de novas e constantes reestimativas à medida que o trabalho segue, contribuindo-se dessa forma para sua substância. Essas reavaliações estimulam a criatividade permanentemente, e sua força está justamente em seu caráter inesperado. Para a encenadora inglesa contemporânea Katie Mitchell (1964-), o trabalho sobre os fatos do texto é a base fundamental de qualquer criação teatral. Mitchell, que possui sólida formação a partir do "legado" de Stanislavski na Europa do Leste, incluindo um ano de formação com Lev Dodin (1944-), diretor artístico do Maly Drama Theatre de São Petersburgo (diretor este preparado por Boris Zon, que teria sido discípulo direto de Stanislavski), afirma que os fatos de uma peça devem ser observados pela seguinte classificação: lugar, biografia das personagens (eventos do passado), circunstâncias imediatas (as 24 horas anteriores a cada ato ou cena), tempo (horário em que a ação acontece ou o efeito de passagem de tempo entre os atos ou cenas), eventos (mudanças/situações que afetam o comportamento das personagens), intenções/propósitos (que movem as personagens), e relações (com as outras personagens, incluindo o que pensam sobre elas). Segundo ela, "identificar os fatores que determinam o comportamento e as ações das personagens deve ser a parte central do trabalho preparatório"[22].

Para esta encenadora, o trabalho de pesquisa deve incluir um intenso conhecimento do período histórico no qual a peça foi escrita. Não se trata necessariamente de reconstruir o período da peça, mas sim de coletar informação para ajudar os atores a dizerem e fazerem o que for preciso em cena. Depois a pesquisa pode ser dirigida para responder a lista de questões que normalmente

21 COUNSELL, Colin, *Signs of Performance – an Introduction to Twentieth-century Theatre*, London: Routledge, 1996, p. 35-36, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

22 MITCHELL, Katie, *The Director's Craft – A Handbook for the Theatre*, Oxon: Routledge, 2009, p. 10, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

surgirá durante a análise do texto. No final da pesquisa, os elementos devem ser colocados em ordem cronológica, o que também será útil no trabalho posterior, de biografia das personagens. E mesmo se a encenação optar por mudar o contexto original da ação, ou transportá-la para uma realidade ou período diferente, a pesquisa sobre o período no qual o autor a tinha em mente é importante para realizar essa transição. E ainda recomenda, após todo esse trabalho de pesquisa, que se use as impressões do texto para responder aquelas que não puderam ser respondidas de forma alguma, havendo aqui uma possibilidade de conexão com o "mágico *se*" de Stanislavski. Estas impressões também devem ser usadas para juntar informações sobre personagens e universos habitados por elas.

Da mesma forma que nas situações da vida, nossos comportamentos individuais são determinados por um complexo de fatores reunidos. As informações são tanto físicas como verbais. Se são verbais, o tom como foram ditas são tão significantes quanto o conteúdo das palavras, e podem criar ou influenciar o comportamento das personagens ao decorrer da ação (os fatos também podem determinar mudanças em seu comportamento). "Se esses fatos não estiverem explicitamente indicados, pode ser necessário ler as cenas cuidadosamente para inferir as circunstâncias precisas em que os personagens se encontram"[23].

Mitchell inicia sempre seu trabalho com uma lista de fatos e questões sobre o texto. Assim, organiza as informações sobre o que se passou antes da ação da peça e responde às questões mais difíceis sobre o texto com o passar do tempo, definindo bem o ambiente/lugar da ação e a biografia das personagens. Fatos são elementos não mutáveis do texto, ao passo que questões são partes menos claras, ou não especificadas, de onde não se pode ter uma certeza. O que não pode ser imediatamente identificado como fato dever ser listado como questão. A autora recomenda também que os fatos e questões sejam escritos na forma de sentenças objetivas. Em *A Gaivota*, sabemos que a ação se passa na Rússia. Isto é um fato incontestável. Sabemos também que o ambiente é a propriedade de Sorin no campo, mas a peça de Anton Tchekov (1860-1904) não especifica exatamente em

23 MITCHELL, Katie, *The Director's Craft – A Handbook for the Theatre*, Oxon: Routledge, 2009, pp. 09-10, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

qual cidade ela se encontra, o que pode ser listado como uma questão. Esta forma de relacionar o material objetivamente evita tentativas prematuras de se interpretar uma peça, e ajuda-nos a formar um mapa físico, geográfico e temporal dos elementos da peça. Recomenda que se use este formato para recolher informação sobre tudo o que existe previamente ou acontece durante a ação da peça, criando históricos, os quais ela chama de *back history*.

Além de fazer um trabalho de estudo prévio do texto através de seus fatos, a encenadora também pontua os principais acontecimentos (aos quais também chama de eventos) da peça, de forma que favoreça a posterior execução dos ensaios. O próprio texto contém, segundo ela, os pontos de ligação entre os eventos. Considera como acontecimento ou evento "o momento da ação no qual uma mudança ocorre e afeta a todos os presentes"[24]. Estes acontecimentos podem ter formas variadas, repentinas ou graduais (mudanças graduais). Para ela, "em um nível simples, uma série de mudanças que acontecem em torno de um grupo de pessoas. Para qualificar essa mudança como um evento/acontecimento, ela tem que afetar a todos na cena de forma tangível"[25]. Ao dividir toda uma peça em eventos isolados, poderíamos observar as mudanças no decorrer de toda a ação e perceber como estas afetam o que as personagens estão fazendo. Esta separação do texto entre eventos também resulta em seções para serem trabalhadas separadamente nos ensaios. Por exemplo, na obra *A Gaivota*, uma seção para dar início a um ensaio poderia ser a entrada das personagens Masha e Medvedenko até a entrada de Constantin (Treplev), no primeiro ato.

Ao concentrar seus esforços iniciais nos fatos e acontecimentos entre as cenas, ou fatos e eventos ocorridos precisamente antes de cada cena, usa os elementos do texto não apenas para a direção dos atores, mas para conceber toda a sua encenação. E neste ponto, o autor estudioso de Stanislavski, e também tradutor de sua obra para a língua inglesa, Jean Benedetti, afirma que "somente o completo conhecimento do que se passa antecipadamente permite os atores vivenciarem a

24 MITCHELL, Katie, *The Director's Craft – A Handbook for the Theatre*, Oxon: Routledge, 2009, p. 55, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

25 Idem, p. 56

cena com sentimento genuíno"[26].

> Eventos não alteram apenas o que os atores fazem, mas também afetam o que o público vê e frequentemente mudam o ritmo dos acontecimentos. A utilização dos eventos para estruturar um espetáculo, portanto, torna as coisas claras para o ator e público na mesma medida. Eles são a ferramenta mais essencial de direção em todo este livro [o seu, *The Director's Craft*] – determinando a variedade, forma e vida da estrutura geral do espetáculo. [27]

Dessa forma podemos compreender o grau de importância que os elementos do texto contêm para uma encenação de escola stanislavskiana, uma vez que ele pode desencadear todo um processo de concepção de cena, além de direção de atores e de planejamento de produção. Admite-se, como possibilidade, mais do que isso, um ponto decisivo para a interpretação da peça como um todo, já que influenciará não apenas a direção dos atores, mas também a encenação e criação geral do espetáculo.

A perfeita compreensão do texto, e seu estudo detalhado, possibilita ao ator, e ao trabalho de direção de atores, na construção de outro passo fundamental para Stanislavski e, consequentemente, na construção do espetáculo, o "subtexto". De acordo com Aslan, ele é composto por ações, lembranças a evocar, movimentos cênicos, que constituem a partitura do papel, ou uma sequência de imagens que provocam os sentimentos do ator. Para ela, nas peças de Tchekov, o subtexto é tão importante como o texto e "seu adestramento consiste em pensar uma frase e pronunciar outra. (…) O subtexto reforça tanto mais o texto quanto mais diferir dele. Produz uma entonação mais rica, mais variada ou propõe uma ambiguidade"[28]. Em seus exercícios com atores, o encenador construía uma linha de ação, inserindo frases improvisadas ou palavras sem sentido que exprimissem o subtexto, e somente depois que ele estivesse claro, passava-lhes o texto final.

O autor russo também defende a ideia de que "metade da alma do ator é

---

26 BENEDETTI, Jean, *Stanislavski & The Actor*, London: Methuen, 1998, p. 52, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

27 MITCHELL, Katie, *The Director's Craft – A Handbook for the Theatre*, Oxon: Routledge, 2009, p. 56, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

28 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 78-79.

absorvida por seu superobjetivo, pela linha direta de ação, pelo subtexto, por suas imagens interiores, os elementos que entram na composição do seu estado interior"[29]. A outra metade observa passivamente, de outra perspectiva, a si mesmo e tudo o que está à sua volta, conscientemente. Essa "perspectiva do ator" e "perspectiva do papel" caminham em paralelo, complementando-se. Também chama de perspectiva "a correlação e distribuição harmoniosa e calculada das partes de uma peça ou de um papel inteiro"[30]. Afirma que o ator deve perceber a perspectiva do todo, levando em consideração a inter-relação de todos os elementos do espetáculo e não apenas da parte isolada do papel/personagem, pois só assim é capaz de encontrar a nuance que cabe a cada momento.

> Embora a personagem que está sendo interpretada não deva saber o que jaz no futuro, ainda assim a perspectiva é necessária para o papel, para que ela possa apreciar mais plenamente cada instante atual e se entregar mas totalmente a ele.
> (…)
> Não é nada prejudicial que o ator, enquanto isto, se lembre, por um instante, da linha total do seu papel. [31]

Essa perspectiva só é possível de se determinar após a dissecação dos elementos do texto. A encenação de um Teatro de Personagens da mesma forma deve levar em conta a perspectiva do todo ao fazer suas opções por cada parte/cena, e da mesma forma pode exigir mais ou menos dos atores com base nos contrastes que se deseje criar nas personagens do espetáculo.

Na genialidade de seus múltiplos conhecimentos, Stanislavski, enquanto investigava técnicas que pudessem enriquecer sua formação de ator, fez aulas de ginástica, dança e canto, entre várias outras. Teria feito aulas de canto por um longo período com Fyodor Komissarzhevski da Ópera de Bolshoi[32]. Sua experiência musical, somada a outros conhecimentos, posteriormente teria lhe conferido considerações decisivas a respeito do ritmo, e de sua importância no trabalho dos atores e, consequentemente, no resultado final do espetáculo. De suas experiências

---

29 STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 5.ª edição, p. 197.

30 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, pp. 197-199.

31 STANISLAVSKI, *op. cit*., 1989, p. 204.

32 Cf. BENEDETTI, Jean, "Stanislavski: A Biographical Note", In: *Stanislavski & The Actor*, London: Methuen, 1998, pp. XVIII-XIX.

com o metrônomo, aparelho usado para a marcação de pequenos períodos sucessivos e iguais, ou marcador musical de compassos, reflete sobre as possibilidades da influência do tempo no ritmo da ação dramática. Segundo ele "ritmo é composto de momentos individuais de todas as extensões concebíveis, dividindo o tempo de um compasso em partes variadas. São possíveis incontáveis permutações, combinações, agrupamentos"[33]. Afirmava aos atores:

> Atuando e falando coletivamente em cena, vocês terão de descobrir e extrair da confusão geral de tempo-ritmos aqueles que precisarem e depois terão de reagrupá-los de modo que vocês possam formar suas próprias linhas de velocidade ou compassos de fala, de movimentos, de experiência emocional, independentes e individuais, nos papéis que estiverem representando. [34]

De acordo com o autor, o "tempo-ritmo" realmente afeta nossa disposição interior, na medida em que seu controle pode estimular muscular e emocionalmente diferentes disposições de espírito, podendo-se adormecer ou levar uma pessoa ao auge da excitação. Em seus experimentos, "variações eram executadas em toda sorte de tempos e ritmos e produziam os mais contrastantes climas: *andante maestoso, andante largo, allegro vivo, allegretto, allegro vivace*"[35]. O tempo-ritmo tem um efeito interior e exterior. O tempo, assim como na música, denota velocidade, neste caso velocidade. O ritmo a intensidade como a emoção é experienciada internamente, e o padrão gestual de movimentos e expressões exteriores da ação.

Além de seu domínio sobre a música, outra influência teria sido de grande valia para sua fundamentação sobre o tempo-ritmo (e outras técnicas) na sua "gramática" para o ator. Após um encontro com a polêmica bailarina estadunidense Isadora Duncan (1877-1927), considerada por muitos como a pioneira da dança moderna, em 1908, quando ela visitou Moscou, e de quem nutria notável admiração, Stanislavski estaria convencido de que necessitava de um consistente treinamento de movimento para seus atores, no intuito desenvolver força, resistência e flexibilidade. Assim passou a observar o trabalho de Emile Jaques-Dalcroze (1865-

33 STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 5.ª edição, p. 211.

34 Idem, p. 212

35 Idem, p. 215

1950)[36], que ‘‘estimulava a inteligência cinestésica-corporal, contribuindo para o equilíbrio, força e presteza da resposta corporal ao comando cerebral”[37]. A «rítmica» de Jaques-Dalcroze ganhava fama mundial, e dele poderia haver extraído também parte de sua técnica física, a qual aprimoraria até o final de sua vida, insistindo desde esse momento, na justificação interior e consciência de cada movimento, encarregando seu irmão Vladimir de preparar aulas com a base de Dalcroze.

Para Stanislavski:

> A medida certa das sílabas, palavras, fala, movimentos nas ações, aliados ao seu ritmo nitidamente definido, tem significação profunda para o ator. Mas nunca devemos esquecer o fato de que o tempo-ritmo é uma faca de dois gumes. Pode ser, igualmente, prejudicial e benéfico. Bem utilizado, ajuda a induzir os sentimentos adequados, de modo natural, sem forçar. Mas existem também os ritmos incorretos, que despertam os sentimentos errados e deles a gente só se pode libertar com o uso dos ritmos apropriados. [38]

Dessa forma, o ator e encenador nos sugere que os ritmos estimulam a ação da imaginação, sugerindo certas circunstâncias de ambiente e emoções correspondentes. E em se tratando de imagens e circunstâncias, deixa claro aos seus colegas e aprendizes que:

> O tempo-ritmo só pode ser evocado e sentido com clareza se houver a presença de imagens interiores que lhe correspondam, se forem sugeridas certas circunstâncias para afetar as emoções referentes aos objetivos e ações a serem efetuados. (…) Portanto o tempo-ritmo não só estimula a sua memória afetiva, (…) mas também dá vida à sua memória visual com suas imagens. Por isso é um erro pensar que o tempo-ritmo significa apenas um compasso e velocidade. [39]

Não em se tratando de teatro.

O tempo-ritmo de Stanislavski é sempre usado em conjunto com as circunstâncias propostas pelo texto, ou determinado em função delas. As variações

36 Cf. BENEDETTI, Jean, *Stanislavski: An Introduction*, New York and Oxford: The Taylor and Frances e-Library, 2005, p.68 (e-book do original de mesmo título, New York: Theatre Arts Book, 1982).

37 CAMPOS, Gilka Martins de Castro; ENDLER, Délia Ribeiro da Cruz, “A Rítmica de Dalcroze e a Teoria das Inteligências Múltiplas de Gardner: uma Relação Possível”, XVI Encontro Anual da ABEM, Londrina: Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), 2007.

38 STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 5.a edição, p. 216.

39 Idem, p. 221

de tempo-ritmo podem ser usadas igualmente pelo encenador no intuito de construir a cena e dirigir os atores. Da mesma forma isto só se faz porque os elementos do texto lá estão, fundamentalmente.

O mesmo se aplica ao movimento. “Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, tempo; e onde houver tempo, ritmo”[40]. Pensamentos e imaginação estão sujeitos ao movimento, e neles têm de haver tempo e ritmo.

> O tempo-ritmo de movimento é capaz não só de sugerir, intuitiva, direta e imediatamente, sentimentos adequados e de despertar a sensação de que estamos experimentando aquilo que fazemos, mas também ajuda a despertar nossa faculdade criadora. Essa influência na memória afetiva e na imaginação faz-se sentir nitidamente quando a ação rítmica é executada com música. [41]

No trabalho do ator, consideram-se dois ritmos: um interior, e outro exterior. Normalmente o olhar corresponde ao tempo-ritmo interior, por exemplo. Mas o exterior pode ser completamente diferente.

> Às vezes peças inteiras, papéis inteiros, são baseados na combinação de vários tempo-ritmos contrastantes. Algumas peças de Tchekov se baseiam nisso: *As Três Irmãs*, *Tio Vânia* (os papéis de Astrov e Sônia) e outros. As personagens estão quase sempre calmas na aparência ao passo que por dentro palpitam de tumulto interior. [42]

O autor ainda ressalta que “nas delineações e tendências emocionais, interiores, complicadas e contraditórias, apenas um tempo-ritmo não nos pode servir. É preciso combinar vários”[43]. Além disso, há o tempo-ritmo da peça:

> O tempo-ritmo de uma peça completa é o tempo-ritmo da linha direta de ação e do conteúdo subtextual da peça. (…) A linha direta de ação requer dois ângulos de perspectiva: o do ator e o do papel. Assim como o pintor distribui as cores em seu quadro e procura estabelecer o verdadeiro equilíbrio das relações entre elas, assim também o ator procura a distribuição corretamente equilibrada do tempo-ritmo ao longo de toda a

---

40 STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 5.ª edição, p. 222.

41 Idem

42 Idem, p. 235

43 Idem, p. 236

> linha direta de ação de uma peça. [44]

Percebemos, portanto, que há uma relação direta do subtexto com o ritmo interior e também uma relação do ritmo exterior com o ritmo da peça e, posteriormente, para com as decisões da encenação, e isso inclui subrritmos a serem trabalhados com os atores previamente durante a construção de suas personagens.

Para Geneviève Jolly, *maître de conférences* na Universidade Marc Bloch, de Estrasburgo, o conhecimento do ritmo sempre esteve presente na encenação, ainda que de forma intuitiva, e mais contemporaneamente (citando Antoine Vitez, Michel Vinaver ou Claude Régy), faz-se uma abordagem do ritmo e de suas implicações, centrando-se no ritmo da linguagem, e considerando-o, como o linguista, poeta e ensaísta russo Henri Meschonnic (1932-2009), na linguagem literária e "comum", um ritmo propriamente linguístico, um "fluxo" que ilumina e constitui o sentido do discurso[45].

> Pelo fato de atravessar o agenciamento das réplicas, e portanto os discursos próprios das personagens, essa análise do ritmo vai além da relação interpessoal (entre personagens ou entre leitor/espectador e estas), bem como da "dupla enunciação" teatral. Ela permite visar concretamente, num texto dramático, os fluxos de fala, e a teatralidade desse movimento que cada obra reinventa. [46]

Jolly ainda acrescenta que para o trabalho em palco, uma abordagem "objetiva" do ritmo de um texto consiste em restaurar sua organização rítmica, podendo afetar todo o dispositivo cênico a partir da oralidade e do gestual resultantes desta abordagem.

Stanislavski, até o final de sua vida, quando ensaiava *Hamlet* com seu último grupo de discípulos, defendia a importância da gestão do tempo-ritmo na construção das personagens e na construção das cenas. Em suas palavras, de acordo com

---

44 STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 5.ª edição, p. 241.

45 Cf. MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Antropologie historique du langage*, Langrasse: Verdier, 1990; *Politique du rythme, politique du sujet*, Langrasse: Verdier, 1995; *Traité du rythme*, Paris: Dunod, 1998 (apud SARRAZAC, 2012, p. 162).

46 JOLLY, Geneviève, "Ritmo", In: SARRAZAC, Jean-Pierre, *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, trad. André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 163.

Jean Benedetti: “É muito importante encontrar o ritmo correto. Ele tem que surgir da situação”[47]. Referia-se à situação proposta pelo texto. Uma evidência clara da importância que os elementos do texto teriam para o encenador até o último dos seus dias.

Assim como Jolly, a autora Odette Aslan também aponta a importância dos silêncios, ao considerar como um dos principais pontos de seu trabalho o “estabelecimento de um subtexto para exprimir nas peças de Tchekov o que se encontra nas entrelinhas, nos silêncios, para nutrir o texto”[48]. Esta autora considera as aplicações e noções de *subtexto* fundamentais especialmente na parceria entre o encenador e o autor Anton Tchekov. Destaca como outros pontos fundamentais da obra de Stanislavski, a luta contra o clichê e valorização da sinceridade, o estabelecimento dos objetivos e desejos das personagens como jogo para o ator, na busca por uma emoção verdadeira. Através de uma ambientação bastante realista, “o ator esquece que está em cena; age somente em relação direta com seus parceiros de cena”. E dessa forma, o encenador russo resolveria um duplo problema: “Levar o espectador a acreditar na realidade daquilo que é apresentado em cena e incitar o ator a acreditar nela”[49]. E para resolver esta equação, dedica-se à execução de uma verossimilhança cênica que somava na mesma equação a verdade interior dos atores, com figurinos e cenários.

Dessa forma, há uma ligação evidente entre o trabalho de Stanislavski com seus atores e os demais elementos da encenação. A ação, os movimentos e acessórios de cena, constituem aqui a partitura do papel, e também seu “subtexto”, na busca por sentimentos verdadeiros, inspirados, de acordo com Aslan, nas teorias dos Meininger (disciplina), na naturalidade dos italianos Salvini e Rossi, na sobriedade de Puschkin, Gógol e Ostrovski e na ética de seu parceiro e codiretor do Teatro de Arte de Moscou, Nemirovitch-Dantchenko. Define como formulação stanislavskiana: “facilitar o reviver, ajudar o ator a provocar toda noite sem falta sua emoção verdadeira, talvez por associação com uma de suas emoções já vividas,

47 BENEDETTI, Jean, *Stanislavski & The Actor*, London: Methuen, 1998, p. 145, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

48 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 71.

49 Idem, pp. 72-73

apoia-se nas teorias de Ribot, de James, de Pavlov (...)"[50].

Aslan também faz considerações importantes sobre os riscos dessa concepção, já que nos dias de hoje, emocionar-se para emocionar o público não é uma receita infalível. Da mesma forma, o uso de ações físicas com objetos ou ações cotidianas também foi fortemente criticado nos anos posteriores, inclusive por "ex-discípulos" como Meyerhold. Entretanto, a autora concorda que o encenador, ao decorrer de seu percurso, "emigrou" em diferentes direções, na busca por aprimoramento, desde o primeiro momento. No início, antes da Revolução Russa, por exemplo, era um tirano com seus seguidores. E não foi diferente até o final de sua vida. A realização de ações físicas somadas ao subtexto seguiu um caminho diferente e modificou-se até o final de seu trabalho, mas a partida e o despertar de uma motivação verdadeira continuou sendo uma de suas bases mais sólidas, conforme a autora observa:

"O psíquico arrasta o físico, é a escola do 'reviver', oposta à escola da 'representação'. Mediante esse processo o comediante pode reviver o papel centenas de vezes, sem prejuízo para a qualidade de sua emoção."[51]

Com esta premissa, os atores de Stanislavski desencadeavam um efeito no subconsciente que lhes permitia uma transferência de suas emoções, desencadeadas quando executavam determinadas ações físicas. De acordo com o autor Jean Benedetti (e reafirmado por Katie Mitchell), Stanislavski teria concentrado mais sua atenção numa construção de personagens (e direção de cena, *grosso modo*) que levava em conta uma metodologia de criação sobre ações externas, ou ações físicas, porém diretamente relacionadas com a ação interior.

Após uma temporada fora da Rússia, quando retornou em 1933, já com sua saúde debilitada, trabalhava quase que exclusivamente em casa, inclusive organizando seus livros. A partir de 1935, passou a acompanhar seu último grupo de atores e encenadores no Opera-Dramatic Studio, com previsão para durar quatro

50 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 80.

51 Idem, p. 76

anos, mas como faleceu em agosto de 1938, seu trabalho foi concluído por alguns de seus assistentes. Segundo Benedetti, o encenador nunca deixou por escrito uma versão definitiva para o que se chama de «Método de Ações Físicas», e considerava esta ideia absurda, já que cada peça e espetáculo exigia um trabalho exclusivo, com circunstâncias dadas e necessidades diferentes. Este trabalho com ações físicas teria sido desenvolvido ao longo de mais de 20 anos de experimentações, de 1916 a 1938. Atribui a Stanislavski o conselho:

> Interprete as ações com as circunstâncias dadas e não ache que os sentimentos devam ser procurados. Faça as ações adequadamente, logicamente, como as faria em seu estado interior presente, e estude as circunstâncias em toda a sua complexidade. Quando age no presente você não percebe como surgem seus sentimentos. [52]

De acordo com alguns registros e autores como Aslan, Benedetti e Mitchell, Stanislavski teria dado maior importância para as ações físicas na fase final de sua carreira. Porém, elas sempre estiveram em suas considerações, ainda que tivessem sido menos exploradas. Desde *A Preparação do Ator* (1936), afirmava que "tudo o que acontece no palco tem que ocorrer por uma razão ou outra", traduzido em ação.

> Atuar é ação. A base do teatro é fazer, dinamismo. A palavra "drama" em Grego Antigo significa "uma ação sendo executada". Em Latim, a palavra correspondente é *actio*, e a raiz desta mesma palavra passou para o nosso vocabulário, "ação", "ator", "ato". Portanto, drama é uma ação que nós podemos ver sendo executada, e, quando surge o ator, ele se torna o agente dessa ação. [53]

Em 1964, a autora e professora Leslie Irene Coger já destacava os novos direcionamentos de Stanislavski em seus últimos anos de atividade, pouco difundidos até os dias de hoje. Considerava o Método de Ações Físicas como uma grande contribuição para sua obra. Embora não gostasse exatamente dessa denominação, ele mesmo enfatizava o aspecto físico para acionar o ser interior. Em 1936, escolheu o ator Mikhail Nikolayevich Kedrov (1894-1972) para interpretar e encenar *O Tartufo*, de Molière, como demonstração de sua nova técnica, mas a produção deste espetáculo só pode ser concluída em 1938, após sua morte. Não

52 BENEDETTI, Jean, *Stanislavski & The Actor*, London: Methuen, 1998, p. 137, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

53 STANISLAVSKI, Konstantin, *An Actor's Work*, trad. Jean Benedetti, Oxon: Routledge, 2008, pp. 39-40, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

deixou de trabalhar a ação interior, apenas passou a conectá-la tendo em conta o trabalho físico. De acordo com Coger, referindo-se às palavras do editor russo da obra de Stanislavski, G.W. Kristi[54], o encenador havia dito que "se o ator trabalhar conscientemente as ações físicas de um papel na sua casa, o encenador precisará apenas conectar essas ações enquanto se concentra nas questões gerais de produção. Se alguém conseguir isso, então os ensaios poderão ser concluídos em duas semanas[55]", evitando-se também discussões excessivamente longas sobre as questões do texto.

Entende-se ação física a linguagem corporal com a qual os atores convencerão o significado real de suas palavras, ainda que não pudessem ser compreendidas. O domínio do corpo seria o elemento-chave desta técnica, através da retirada da tensão, liberação dos músculos em geral e controle das partes do corpo em função de cada ação. Para Benedetti, as cenas podem ser interpretadas efetivamente quando os atores sabem controlar seus músculos e usarem-nos de acordo com o que é necessário para cada uma delas. Dessa forma ações físicas básicas, orgânicas, como abrir uma porta, ou mesmo servir um café, podem ser "preenchidas" ou sofisticadas de acordo com o conflito que surge a partir do texto, a partir de uma situação e dos objetivos de cada personagem, e inclusive com consciência dos fatos e acontecimentos ocorridos imediatamente antes da cena.

Este trabalho também exigia uma prática prévia de exercícios de atenção, foco e concentração, para que os atores pudessem dominar este controle em cena aberta, sem perder o foco da ação, o subtexto (ou monólogo e imagem mental interiores), entre outras técnicas. Nele, "cada ação deve ser justificada e quando uma ação não estiver clara, questões devem ser respondidas até que ela se faça clara"[56]. Com isso, Benedetti não quer dizer que o encenador russo tenha deixado de lado as respostas físicas para o trabalho com a memória emotiva, pois mesmo em sua última fase o princípio de que um estado mental poderia gerar um estado

54 G.W. Kristi organizou as notas para a edição alemã de *A Criação de um Papel* (*Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin: Henscherverlog, 1955), entre outras colaborações.

55 COGER, Leslie Irene, "Stanislavski Changes His Mind", In: *The Tulene Review*, Cambridge: MIT Press, s/d., vol. 9, n.º1, p. 65, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação (e-book a partir do original de 1964, Tulene University).

56 BENEDETTI, Jean, *Stanislavski & The Actor*, London: Methuen, 1998, p. 45, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

físico também era considerado, ele só estava sendo aprimorado, observado com mais precisão: “Estados físicos podem ser influenciados em contextos específicos, em situações reais”[57]. Nas palavras do próprio Stanislavski, de acordo com Benedetti:

> Há ação em imagens mentais, e essas *ações internas* são *ações físicas* porque elas fornecem o *impulso*, a *necessidade* de ação física. Você precisa estimular estes *impulsos*. Os *impulsos* são os propulsores da ação. Se as ações são pré-planejadas, artificiais, resultam em clichês. [58]

Segundo Coger, Stanislavski continuou usando recursos “imaginários”, não apenas na formação de atores, mas em seus ensaios, de modo que os atores pudessem “descobrir” suas personagens através da “pequena verdade” de cada simples ato físico.

> Ele [Stanislavski] se concentrou mais no processo através do qual o ator experimenta as tarefas e percebe como seu corpo executa as ações, ele diz que isso “oferece uma boa base para o sentimento correto”. Usar o ator desta forma significava que cenário e marcações tinham que ser criados durante os ensaios, para atender às necessidades dos atores. [59]

A autora ainda reafirma este ponto de partida para a construção de um *design* de cena. De acordo com a nova metodologia, o encenador primeiro estuda do ator, suas habilidades, o conteúdo das personagens, e depois determina o cenário mais adequado a estas necessidades.

Em sua fase final, Stanislavski usou as circunstâncias dadas pelo texto e os objetivos como parte do processo de criação, e seguiu também com algumas improvisações, mas em geral recomendava que os ensaios, de uma forma ou de outra, levassem os atores a encontrarem “impulsos” para a ação. Através de sua busca por pistas internas que permitissem ao ator ter “a ilusão de a primeira vez”, constatou que a relação existente entre o interior e o exterior a partir da repetição de ações físicas no momento criativo, traz a tona os sentimentos relacionados a eles

57 BENEDETTI, Jean, *Stanislavski & The Actor*, London: Methuen, 1998, p. 97, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

58 Idem, p. 136

59 COGER, Leslie Irene, “Stanislavski Changes His Mind”, In: *The Tulene Review*, Cambridge: MIT Press, s/d., vol. 9, n.º1, p. 65, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação (e-book a partir do original de 1964, Tulene University).

como um reflexo natural. As ações físicas seriam então nada mais que uma cadeia de estímulos que evocam os sentimentos para serem exteriorizados. Isto, também segundo Coger e Stanislavski teria sido retirado das teorias de Pavlov. Benedetti acrescenta:

> A atuação não era mais vista como uma *imitação*, mas como um *processo*. Não era mais uma mera questão de controle externo, técnico, uma habilidade de fotocopiar uma experiência, mas de criar e comunicar uma realidade interior, o ser, fresco todas as vezes. [60]

Da obra de Stanislavski como um todo, incluindo seu legado, não nos interessa apenas o trabalho com as ações físicas, as noções de ritmo, a análise proveniente de uma verdadeira "dissecação" do texto, e suas decisões sobre a encenação com partida no trabalho prévio com os atores, buscando ligação entre todos os elementos. Seu papel pedagógico e sua valorização do trabalho de construção de personagem pelos atores, em favorecimento do espetáculo, tornam o modelo Stanislavski um grande exemplo e referência para o Teatro de Personagens, haja vista que a direção de atores agrega valores e acrescenta necessidades que se traduzem na construção de um espetáculo uniforme, sobretudo se a montagem tiver esse ponto de partida.

Neste capítulo consideramos, portanto, a abordagem de Stanislavski, sobretudo, nos aspectos da exploração do texto e do trabalho com os atores. Stanislavski buscava com suas técnicas trazer à cena a grandeza e complexidade dos conflitos humanos, na sua riqueza de detalhes. Porém, a humanização das personagens em teatro tem um longo percurso desde a Grécia antiga, e que se reafirma vivamente no Renascimento, já com indícios desde a Idade Média, como veremos na primeira parte do próximo capítulo. Dentro das possibilidades que os registros muito antigos (e perdidos na maior parte!) nos permitem, analisaremos essa temática, juntamente com os indícios que possam levar-nos ao trabalho dos atores e com as inovações propostas por alguns autores. Após esta reflexão e considerações, para que se compreenda a obra de Stanislavski nos dias de hoje,

60 BENEDETTI, Jean, *Stanislavski: An Introduction*, New York and Oxford: The Taylor and Frances e-Library, 2005, p.45, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação (e-book do original de mesmo título, New York: Theatre Arts Book, 1982).

para que se possa resgatá-la adequada ao contexto presente, é necessário compreendermos o processo revolucionário pelo qual o teatro (e as artes em geral) passou durante o século XX. Somente após somarmos pelo menos alguns acontecimentos que surgiram durante este período às considerações de Stanislavski poderemos compreender a concepção de um Teatro de Personagens pelas mãos do autor desta dissertação, acompanhando um exemplo de seu trabalho no terceiro capítulo. Trata-se de um teatro que não segue, necessariamente, nenhuma das correntes abordadas, mas que pode ser contextualizado através da observação delas.

2. INFLUÊNCIAS DO PASSADO – Um panorama para o Teatro de Personagens

2.1. Heranças do teatro antigo

Antes de refletirmos e fazermos considerações sobre o Teatro Antigo, começando pela Grécia, é necessário considerarmos o conceito de «mimese», pois nele há grande importância para a compreensão do fenômeno teatral, inclusive durante o século XX. A mimese, do grego *mimeistkai*, imitar (no francês *mimésis* e no inglês *mimesis*), é definida por Patrice Pavis como "a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e lingüísticos, porém esta 'pessoa' podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus"[61].

Na *República*, de Platão, livros 3 e 10, a mimese é colocada como uma simples cópia ou imitação, e por isso é banida da educação por limitar os homens. No teatro, estaria em posição muito diferente da diegese (do grego *diegesis*, relato), o relato "puro", como narração épica. Por outro lado, na *Poética* de Aristóteles, a mimese, ainda de acordo com Pavis, é vista como modo fundamental para a arte, e em diversas formas, como poesia, tragédia ou relato épico. Para a autora, crítica teatral e professora portuguesa Eugénia Vasques (1948-), Aristóteles ocupa um "lugar tecnicamente mais pedagógico: o que ensina o poeta a escrever para uma cena da qual o filósofo tem uma noção retroactiva (recriando uma hipótese para a história e genealogia do género) e sobretudo uma visão prospectiva (que cria um teatro para o futuro)"[62].

Consideremos *O Teatro Antigo*, assim como o autor Pierre Grimal, aquele que nasceu e se desenvolveu nas duas grandes civilizações antigas, Grécia e Roma. Trata-se de um complexo fenômeno literário e humano, com largo período de extensão, já que a primeira tragédia que se tem notícia, teria sido representada:

> (...) sob a tirania de Pisístrato, em Atenas, cerca de 534 a.C. E, por outro lado, pode considerar-se que as últimas obras dramáticas por nós

61 PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 241.

62 VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa: Quimera, 2003, p. 24.

> conhecidas são as tragédias de Séneca, escritas, sem dúvida, entre 45 e 60 depois de Cristo, mais ano menos ano. Por conseguinte, uma vida de cerca de seis séculos e se tivermos em conta as obras que desconhecemos, algumas talvez anteriores a 534, outras posteriores a Séneca, podemos considerar que o teatro antigo perdura por setecentos ou oitocentos anos! [63]

Não se pode dar uma explicação clara ou satisfatória para o termo tragédia. A palavra, que contém os elementos "bode" (*tragos*) e "canto" (*ode*), está suscetível a diversas interpretações.

As principais obras trágicas que temos até os dias de hoje, são essencialmente dos poetas: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Existiram obras anteriormente a Ésquilo e posteriormente a Eurípedes, mas estão desaparecidas na sua quase totalidade, e ainda assim, considera-se que estes três autores tenham exercido influência mais considerável tanto em Roma como nos modernos, direta e indiretamente. A estrutura da tragédia grega é comum em todos os autores, contrastando entre a expressão falada e a expressão lírica.

"A tragédia grega apresentava frequentemente um aspecto político, mesmo quando o seu tema parece dizer respeito a outras cidades"[64]. E isso, de acordo com Grimal, pode ser observado na *Oresteia* de Ésquilo, composta pelas peças *Agamêmnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*. Podemos compreender, também, que com *Prometeu Acorrentado*, Ésquilo punha o poema a serviço de valores religiosos e morais caros aos atenienses. A mesma apologia de Atenas encontra-se presente em determinadas peças de Sófocles, como em *Édipo em Colono*. De Grimal, também consideramos:

> A tragédia, mais do que esclarecer o significado metafísico do mito traz à luz do dia a infeliz condição dos mortais, incapazes de compreenderem as consequências das suas acções, quando cedem ao irresistível poder do Amor, como às outras paixões que os deuses lhes enviam. [65]

Eurípedes prossegue com essa "evolução", levando a tragédia à análise das profundezas da alma humana, embora ele tenha sido mal compreendido pelos atenienses, ao ponto de preferir morrer exilado na corte do rei da Macedônia. Foi o

63 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 10.
64 Idem, pp. 45-46
65 Idem, p. 49

poeta trágico mais imitado pelos romanos e sua influência também foi determinante para a criação da nova comédia. De acordo com Grimal, a dimensão da tragédia de Ésquilo, que foi bastante reduzida em Sófocles, em Erípedes torna-se apenas perceptível. A tragédia de Ésquilo era mais sensível aos grandes acontecimentos e às ideias que interessavam à pátria ateniense e Eurípedes já testemunhava uma época em que os sofistas procuravam soluções para os problemas da condição humana. Para o professor e autor Joaquim Solanas García (1968-), Eurípedes:

> (...) pensou sempre no público e isso determinou certas atitudes literárias: multiplicação de personagens, ruptura da unidade de ação, aparição de efeitos espetaculares, truques artificiais, equívocos e tretas... A decadência o levou a desmitificar o mito, baixar os deuses de seu pedestal para aproximá-los ao humano e a usar o espaço cênico como tribuna de ideias.[66]

É interessante que como em toda a história, os fatos são cíclicos e se repetem, se reafirmam... Não foi diferente com a tragédia grega, e o mesmo acontece em diversas correntes literárias, que resgatam algo que foi deixado para trás. Independentemente de haver possibilidade, a qualquer momento, de uma retomada de valores de um teatro antigo, por uma corrente de artistas, ou por poucos artistas, não se pode negar que pelo menos 600 anos de história garantem muita influência em todo o teatro que vem existindo a seguir. Os objetivos e modos de execução ora se modificam, ora se reafirmam, mas o princípio antigo está em quase todas as obras teatrais posteriores. Antes da tragédia, já se apresentava no teatro grego o ditirambo, "declamação lírica apresentada a um público por um coro, com acompanhamento musical, evocando os feitos de Dionísio e de outros deuses e heróis e que , em certa medida, dava uma interpretação mimada"[67]. O mimo, segundo Grimal, sobreviveu por muito tempo à decadência da tragédia e da comédia. Posteriormente às tragédias, desenvolveu-se em Roma um tipo de comédia popular, as atelanas (nome com origem na vila de Atella, na Campânia).

Os três grandes gêneros dramáticos, tanto na Grécia como em Roma, foram a tragédia, a comédia e o drama satírico, este último usado quase exclusivamente na Grécia. "Os três nasceram no mundo helénico e foi em Atenas que se

66 GARCÍA, Joaquín Solanas, *Las representaciones em Grecia – sus trágicos y comediantes*, Madrid: Editorial Julia García Verdugo, 1999, Coleção La Anvispa, Punto de Partida, vol. 5, p. 42, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

67 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 11.

representaram as peças que levaram os três géneros ao mais alto grau de perfeição"[68].

De acordo com Grimal, os primeiros tempos da história são obscuros, e ficamos reduzidos a formular hipóteses sobre alguns fatos conhecidos. Para ele, não é certo dizer que a tragédia, a comédia e o drama satírico tenham a mesma origem. As próprias civilizações da época se contradiziam, reclamando a invenção da tragédia, por exemplo. A população de Mégara, e os Dórios do Peloponeso a chamavam para si. Por outro lado, para ele, "não é de modo nenhum obrigatório que a tragédia e a comédia tenham nascido no mesmo meio, que sejam, em certa media gémeas. Certos indícios permitem, pelo contrário, pensar que na sua origem tivessem funções diferentes, no seio de sociedades diversas"[69]. E também atesta que ambas, juntamente com o drama satírico, "uma espécie de tragédia burlesca, em que o coro é formado por sátiros, companheiros de Dionísio", são evoluções não somente procedentes do ritual dionisíaco.

> Reconhecemos, desde esta época, uma das características essenciais da tragédia grega, a de ser a evolução de um ou (mais tarde) vários heróis lendários, que parecem sair do mundo subterrâneo para reaparecerem entre os vivos, durante a festa. Vemos também que a tragédia nascente compreende uma «*mimésis*» - uma parte mimada por um actor, que representa o herói em causa – e uma parte coral, cantada segundo a tradição do ditirambo. (…) A tragédia nunca teria podido nascer, de qualquer modo espontaneamente, dum ritual religioso: uma tragédia é uma obra literária, que não se destina a adorar um herói, mas a apresentar uma situação humana, aumentada pela perspectiva heroica. Os elementos poéticos que a compõem foram-lhe oferecidos pela tradição; a síntese que opera com eles é original e fecunda. [70]

Os teatros gregos possuíam originalmente apenas a «*orchestra*» e o local onde se agrupavam os espectadores (chamado de *cavea* pelos romanos). Não havia plataforma, tribuna ou palco elevado para os atores. Estes se misturavam com os membros do coro na *orchestra*. Podiam distinguir-se pelos trajes e, de acordo com o autor, por "sapatos de sola espessa, o coturno, parecendo assim mais altos que os coreutas"[71]. O conceito de «*skéne*», unidade de apoio ou "barraca", construída atrás

68 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 27.
69 Idem, p. 28
70 Idem, pp. 28-29
71 Idem, p. 17

da *orchestra* e que servia de pano de fundo ao espetáculo, surgiria posteriormente. Os atores e coreutas, portanto, preparavam-se em outro local, e entravam na *orchestra* em longa procissão, como que um prólogo ao espetáculo.

Da mesma forma em que evolutivamente a *skéne* sofistica-se, ganhando «*paraskénia*», pavilhões entre os quais se desenrolava a ação, surge a «*thymele*», designando, nos teatros, uma espécie de altar onde se oferecia o sacrifício ritual a Dionísio. O local do espetáculo onde antes se executavam danças e onde se representava uma história de tempos passados, passa a ser o próprio local da história, um "lugar encantado", reforçando a imaginação do espectador. E, por conseguinte, surge o palco, um estrado para os atores. O teatro mais antigo que se tem notícia, onde aparece esta inovação, são os restos encontrados na cidade de Priene, Ásia Menor; este teatro data de 340 a.C.[72], escavado numa colina. Nele:

> (...) a *orchestra* já não é um círculo perfeito, mas tem agora a forma de uma ferradura. Primitivamente, a *skéne* era ainda um edifício provisório, mas no princípio do século III (isto é, aproximadamente cinquenta anos após a construção do teatro, na sua forma originária), construiu-se uma *skéne* de pedra (sem *paraskénia*), com dois pisos e apresentado face à *cávea* um avançado de um só piso, sobre todo o comprimento. Assim, o telhado (em terraço) deste avançamento, bastante sobrelevado em relação à *orchestra*, forma um longo estrado: é o *proskénion*, equivalente do «palco» nos nossos actuais teatros tradicionais. O segundo piso da *skéne* constitui um pano de fundo e serve de apoio ao cenário. Actores, sobre o terraço do *proskénion*, e coreutas na *orchestra*, encontravam-se separados por uma diferença de nível que atinge mais ou menos 2,80 m. Esta inovação teve um agrande consequência: consagra, antes de mais, a evolução produzida na tragédia e na comédia, como o testemunham o teatro de Eurípedes e o de Menandro.[73]

Se a encenação das tragédias nos parece bem pouco realista e sujeita a um grande número de convenções, a nova comédia, ao contrário, presta-se mais facilmente a cenários e a efeitos cénicos próximos da realidade. Pelo menos, quando a ação se desenrola numa praça pública para a qual bastavam duas ou três casas. Era mais fácil preparar ou os *paraskénia*, quando os havia na *skénia*, ou a parede do andar superior às *skéne* quando havia um *proskénion*, e dar-lhes o aspecto de uma rua.

---

72 Cf. GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 19.
73 GRIMAL, *op. cit*., 1986, pp. 19-20.

Em Atenas, as representações dramáticas aconteciam essencialmente três vezes por ano, na ocasião dos festivais dionisíacos. Estas festas eram conhecidas como Dionisíacas Urbanas ou Grandes Dionisíacas, Leneanas (também chamadas de Leneias ou Lêneas) e Dionisíacas Rurais, sendo as Grandes Dionisíacas as mais célebres, que ocorriam durante a primavera. Um sistema de concursos, introduzido por Psístrato em 534 a.C. sugere-nos um aprimoramento do gênero dramático motivado pela concorrência entre os poetas.

Considera-se Thespis, ou Téspis, como o primeiro poeta trágico, que havia ganhado o prêmio para a melhor tragédia, nas Grandes Dionisíacas. Aparentemente, Téspis havia retomado a inovação de seu compatriota Aríon, levando a cena um poema representado em diálogo entre um ator (*hypocrites*: aquele que responde) e um coro. Atribui-se comumente a Téspis a introdução do uso de máscaras na representação. Diz-se também que Téspis, posteriormente, andava de cidade em cidade com uma "carroça" repleta de acessórios, portanto uma suposta *skéne*, que estaria instalada temporariamente, ao lado, por exemplo, do *theatron* de Dionísio, em Atenas. E se Téspis era o primeiro ator (até então o próprio poeta era o ator) das tragédias, considera-se Ésquilo (525-436 a.C.), de acordo com a autora Eugénia Vasques[74], o segundo ator ocidental, que introduz a policromia nas máscaras, diferenciando a tragédia da comédia por volta de 470, e seguido posteriormente nesse estilo por Roscius (104-90 a.C.), que teria sido o mais famoso ator de Roma.

Outros facilitadores também surgiram na relação direta entre as personagens, em cena aberta:

> No começo, Téspis era o único actor da tragédia que representava. Ésquilo introduziu um segundo actor, que lhe dava réplica. O diálogo estabelecia-se então não só entre o coro e o único actor, mas também entre os dois actores. A partir de 449, houve três actores. Isto não implicava que não houvesse mais de três papéis, no máximo numa tragédia; mas um mesmo actor interpretava vários, o que não levantava qualquer dificuldade , visto os rostos estarem escondidos por máscaras. Mas era necessário também que os actores, entre duas cenas, em que apareciam com papéis diferentes, tivessem tempo de executar a transformação (o que faziam na *skéne*). Esta necessidade impunha ao poeta a submissão a determinadas regras para a elaboração da sua peça, assim como a introdução de lances de teatro

74 Cf. VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa: Quimera, 2003, p. 37.

> regrando convenientemente as entradas e as saídas das personagens. [75]

A Ésquilo também se atribui a introdução do coturno já citado, e segundo Joaquim Solanas García, também uma nova dimensão ao coro, permitindo, com o diálogo, o desenvolvimento das personagens. Porém, as observações de Jorge Angel Livraga, em *A Tragédia Grega*, reafirmam uma interpretação mais estática, focada definitivamente no trabalho vocal:

> A aplicação dos coturnos consegue alturas sobre-humanas e as máscaras mistéricas, utilizadas num anfiteatro acústico, multiplicam o poder das vozes extraindo as suas sonoridades do quadro familiar das humanas que ouvimos todos os dias. [76]

Para Pavis, o diálogo (do grego *diálogos*) dramático basicamente é uma troca verbal entre as personagens, mas considera que "o critério essencial do diálogo é o da troca e da reversibilidade da comunicação"[77]. Na medida em que se inseriam outros atores em cena, atribui-se a Ésquilo o surgimento do terceiro ator. De sua única trilogia efetivamente conservada, a *Orestéia*, a peça *As Eumênides, 458 a.C.* (que compunha a trilogia junto com *Agamémnon* e *As Coéforas*) permitiu que Ésquilo vencesse o primeiro prêmio, ao concorrer com Sófocles. Esta concorrência provavelmente teria impulsionado Ésquilo "a sair de seus próprios esquemas. Há um tritagonista, há uma maior caracterização de personagens com uma humanidade mais rica e complexa. Adquire em realismo o que perde em alusão misteriosa"[78].

Entre os séculos V e IV a.C., considera-se uma certa especialização entre os atores. Aristóteles confirma-nos, na *Poética*, que os primeiros atores também eram dramatugos e poetas. Somente com Sófocles (495-405 a.C.) a figura do ator passa a ser dissociada da figura do autor, ainda assim porque este autor apresentava problemas vocais[79], estabelecendo-se pela primeira vez um autor não ator. E Frínico teria sido o primeiro ator que não escrevia, apenas representava, além de dividir o

---

75 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 32

76 LIVRAGA, Jorge Angel, *A Tragédia Grega*, Lisboa: Edições Nova Acrópole, 1998, p. 36.

77 PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 93.

78 GARCÍA, Joaquín Solanas, *Las representaciones em Grecia – sus trágicos y comediantes*, Madrid: Editorial Julia García Verdugo, 1999, Coleção La Anvispa, Punto de Partida, vol. 5, p. 29, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

79 Cf. VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa: Quimera, 2003, p. 36

coro em dois grupos, e de igualmente inovar com a introdução das personagens femininas na cena grega.

J.S. García chama-nos a atenção para o fato de que em Sófocles, as personagens tornam-se a figura central da obra, de forma mais intensa:

> Assim como Ésquilo, reconhece o poder soberano do destino, mas também consegue afirmar que as vicissitudes humanas não são pré-estabelecidas e impostas por um desígnio misterioso, mas sim, de vez em quando, determinadas pelas inclinações, pelas paixões e pelos sentimentos dos indivíduos. Com esta nova forma de entender e explicar as relações entre os homens e a divindade, se demonstra a substancial importância de Sófocles, o poeta já não pode recorrer a causas externas para justificar as razões de uma ação ou de outra, mas bem se vê obrigado a buscar estas razões na íntima natureza das personagens que assim se transformam nos principais motores. Se com Ésquilo, elas podiam ser os agentes, com Sóflocles são os agentes. São os responsáveis de seu próprio destino. [80]

De acordo com este mesmo autor, as personagens apresentam, a partir de Sófocles, uma maior riqueza psicológica, ou uma complexidade mais explícita, como em *Antígona*, peça que quase certamente seria de 442 a.C., e que está em sua maior parte baseada na personagem título. Considera-a possuída por uma paixão devoradora com diferentes tonalidades, e uma das personagens mais completas de todos os tempos, capaz de ir de um extremo a outro, justificada por razões psicológicas bem definidas. Um retrato real da mulher, em sua força e fragilidade.

Em Ésquilo, os temas ainda estavam muito centrados nas épocas heroicas, sobretudo com uma visão panteísta e mistérica. “Mas uma de suas grandes habilidades consiste em imbricá-los no ensinamento mistérico e adaptá-los à sua própria concepção trágica (...)”[81]. A ação neste caso pode ser simples, pois uma de suas características gerais é a contemplação permanente de uma situação que pouco se altera ao decorrer da obra. De acordo com Jorge Livraga, seu esforço era em prol do ensino de princípios morais.

O drama satírico estaria mais ligado ao culto e à lenda de Dionísio, até porque

80 GARCÍA, Joaquín Solanas, *Las representaciones em Grecia – sus trágicos y comediantes*, Madrid: Editorial Julia García Verdugo, 1999, Coleção La Anvispa, Punto de Partida, vol. 5, pp. 31-32, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

81 LIVRAGA, Jorge Angel, *A Tragédia Grega*, Lisboa: Edições Nova Acrópole, 1998, p. 38.

contava com a presença de sátiros, assim como o séquito da divindade. Porém é imprudente dizermos que por isso eles sejam necessariamente precedentes a tragédia. O coro satírico está ainda muito perto da comédia antiga, onde os coreutas (como em Aristófanes) são vespas, rãs e aves. Enquanto a tragédia é um gênero sério, o drama satírico apresenta um carácter licencioso e paródico. Usam-se das mesmas lendas que a tragédia, mas de outra forma, posto que os heróis são ridicularizados. Entre os fragmentos que nos restaram deste gênero, figura um único completo, *O Ciclope*, de Eurípedes: uma lenda odisseica, a história de Polifemo e de Ulisses, acrescentada de vários pormenores divertidos. O drama satírico era representado, sobretudo, nas Dionisíacas Urbanas, como quarta peça de cada tetralogia. Cada tetralogia compunha-se de três tragédias e um drama satírico.

Já a comédia passou a integrar as festividades oficiais em Atenas posteriormente, a partir de 486 a.C., com o poeta cómico Quiônides, quando este teve uma peça de sua autoria representada. Antes dessa data existiram “comédias”, ou festivais cômicos nas aldeias da Ática e em Esparta.

> Etimologicamente, a comédia é «o canto de *Komos*», o cortejo barulhento que, sobretudo na estação das vindimas, percorria as aldeias cantando e dirigindo àqueles com quem se cruzavam gracejos licenciosos. Aristóteles testemunha que alguns autores faziam derivar esta palavra do termo grego designando aldeia (*kóme*), etimologia certamente errada, mas reveladora, contudo: no pensamento grego, a comédia aparecia integrada no folclore das aldeias, um fenómeno essencialmente rustico. [82]

Segundo Grimal, este não é o único elemento que originou a comédia antiga. A ideia de se utilizar estes ritos para criar peças com diálogos entre atores teria nascido certamente na Dória, e não em Atenas, de acordo com Aristóteles, no ponto de vista de que as primeiras comédias teriam sido obra do poeta Epicarmo (Mégara).

> Podemos considerar que a comédia antiga não apresenta ainda uma acção perfeitamente coerente, compondo-se de partes mal ligadas, e no interior de uma mesma parte encontramos vários «sketches» independentes da intriga, bastante frouxa, que os introduz. Ficamos com a impressão dum género «em formação». Uma comédia como esta sofreu, é claro, a influência do «mimo», isto é, de representações inspiradas na vida real, mas não é em si mesma, um «mimo», a imitação duma acção definida. A comédia virá a ser

82 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 35

> isto, mas somente no último estádio da sua evolução, com a nova comédia, que, já dissemos e repetimos, só apareceu no fim do século IV, cento e cinquenta anos, aproximadamente, após a associação de comédias às festas de Dionísio, no ciclo oficial ateniense. [83]

Mesmo os primeiros concursos de comédias sendo organizados em Atenas, nas Grandes Dionisíacas, em 486 a.C. e apesar da comédia já existir na Ática, como gênero em evolução – ainda com origens populares e coletivas – a figura de um criador original e único surgiu posteriormente, comprovadamente com Aristófanes, considerado o maior autor de comédias do período "antigo", dada a conservação de sua obra. "A sua obra compreende peças de sátira política e outras que tomam como tema uma lenda da mitologia e a transformam numa paródia: por exemplo a aventura de Ulisses com *Os Cíclopes*."[84]

> As representações da comédia antiga ofereciam um espectáculo muito mais variado, muito mais animado, mais extravagante do que as tragédias, onde as máscaras e os trajos estavam determinados de uma vez por todas. A encenação da comédia dependia mais da imaginação do poeta; a organização de um coro cómico custava muito mais que a de um coro trágico. [85]

E se a encenação dependia do poeta, de certa forma podemos considerar que os elementos do texto forneciam bases mais palpáveis para o trabalho dos atores. A comédia antiga também se servia frequentemente de máquinas para a representação de objetos cênicos. Aristófanes não pretendia com isso assegurar mais realismo à sua obra, mas ao contrário, apostava nos recursos artificiais para extrair o carácter cômico que eles podiam assegurar. Essa era razão de seus artifícios para a encenação. "Mesmo quando não estavam disfarçados de animais, aves, vespas ou rãs, os coreutas da comédia antiga usavam trajos extraordinários, destinados a provocar a risada". É como se o poeta gozasse com sua própria encenação. "As personagens da acção, os actores, não são menos estranhos e assiste-se já ao aparecimento dos tipos cómicos, que anunciam os da comédia nova. Naturalmente, os actores principais, como Pistetairos nas *Aves*, por exemplo, estão vestidos ridiculamente, de modo a fazer rir"[86]. Era comum o uso de um *phallos*

83 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 37.
84 Idem, p. 54
85 Idem, pp. 57-58
86 Idem, p. 59

enorme, acolchoados tornando os atores obesos, máscaras que ampliavam as cabeças e também com traços caricatos, e nem mesmo as personagens divinas escapavam desta linha de representação.

Muitas das comédias basearam-se numa intriga tomada à mitologia, o que já não acontece na comédia nova. Desde a comédia média (nome que o autor atribui ao período de transição entre as duas categorias) atribui-se importância a atuação de tipos sociais, como o soldado fanfarrão, o cozinheiro, o parasita, o filósofo ridículo, que posteriormente se tornariam mais importantes ainda. Como o tema já não é mais tão mitológico,

> (...) o interesse recai sobre personagens imaginadas pelo poeta, as suas aventuras, os seus sentimentos, as suas reacções face a situações de que o poeta dispõe como entende e que ordena «segundo a verosimilhança»: isto é o mesmo que dizer que a comédia, como a conceberão os Modernos, está a nascer, uma comédia baseada numa intriga, levando à cena menos pessoas do que personagens, nas quais os caracteres tradicionais, típicos, são «moldados» segundo a situação específica em que o poeta os situa[87].

Começamos a perceber mais requinte na apresentação das personagens, com características físicas e carácter claramente determinados, como um jovem, um velho, o bom ou o mau, e associação de características como a cortesã boa ou má, etc.

A caracterização já se afigurava de uma forma bastante diferente da tragédia. A mesma malha cor de carne que era usada a partir dos sátiros na parte superior dos figurinos (sendo a parte superior uma calça de pelo de cabra, com falo e calda), na comédia era usada como base para ventres postiços, ancas enormes, cobertos com uma tela rígida para destacar os “atributos” do ator.

> É certo que, com essa evolução, a comédia rapidamente se afasta das origens; se o interesse recai essencialmente sobre os actores e sobre a intriga, isso implica que o coro vê o seu papel diminuir. A evolução é aqui paralela à da tragédia, a partir de Eurípedes. Não se suprime o coro, ele permanecerá no seu lugar, mas não participa mais na acção. [88]

87 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, pp. 66-67.
88 Idem, p. 67

E o coro, a partir daqui passa a oferecer ao público muito mais os entreatos e a música, não havendo mais espaço para *agón* nem *parábase*.

Esta "evolução" toda, portanto, já "exigia dos poetas mais invenção e imaginação do que no passado na construção das intrigas"[89], o que nos mostra que a importância da construção do texto se tornava maior para a construção da cena. A comédia sob suas novas formas, não deixava mais o espectador antever como acabaria uma intriga amorosa ou a astúcia de um escravo. "O tipo de aventura que respondia melhor a esta exigência e que era mais apto a despertar o interesse dos espectadores era a intriga amorosa"[90]. A comédia, portanto, deixa de se preocupar essencialmente com a vida política e se interessa mais pela vida privada dos cidadãos, porém sem levar a cena a intimidade das famílias, já que os amores jovens das peças sempre acabavam no casamento.

Dessa forma, "a comédia média, e sobretudo a comédia nova são comédias da família, onde se reflectem a moral, os costumes, as dificuldades, as alegrias e as tristezas da célula familiar(...)"[91]. Além disso, essas comédias devem muito também aos filósofos. Era comum aos poetas do século IV a.C. irem às escolas pós-socráticas, já que a moral era aristotélica, sobretudo após a conquista macedônica. O ideal comum do jovem ateniense valorizava a natureza humana, *areté*, adotado pelos alunos e discípulos de Aristóteles. "Menandro, sobretudo, o maior poeta da comédia nova, parece ter popularizado bastante nas suas peças a filosofia e, mais genericamente, a concepção do homem que lhe fora transmitida por Teofrasto, discípulo directo de Aristóteles"[92].

A comédia nova "é, na realidade, uma criação inteiramente original, causada por um novo estado da sociedade e que leva, por fim, os poetas a darem mais um passo para a descoberta do homem movimento que é a essência do próprio humanismo helénico"[93]. Sua encenação é um pouco mais sóbria que a da comédia antiga, no sentido em que as personagens deixam de usar trajes grotescos,

89 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 67.
90 Idem, pp. 67-68
91 Idem, p. 69
92 Idem, p. 71
93 Idem, pp. 73-74

ganhando mais verossimilhança.

> A máscara desempenha um papel muito importante e fixa-se um grande número de máscaras, correspondendo cada uma a um tipo de personagem diferente. Esta evolução torna-se indispensável por causa da transformação do género, que põe em cena indivíduos pertencendo a uma classe, a uma categoria social e também a um tipo de carácter. [94]

E esse tipo de carácter poderia ser, por exemplo, um pai mais ranzinza, um escravo insolente, o camponês comum, o jovem debochado, a cortesã cobiçosa, ou seus opostos.

Da caracterização cênica, também nota-se mais cuidado e requinte na apresentação das personagens. Na diversificação e simbolização dos tipos, usavam-se penteados com cores e formas distintas. Os velhos, por exemplo, eram calvos ou tinham os cabelos para trás; os jovens apresentavam uma farta cabeleira, muitas vezes ondulada; as cortesãs usavam um diadema ou coroa para cingir a fronte, prendendo cabelos encaracolados ou ondulados, sendo o penteado das outras mulheres mais simples. Outro aspecto que muito chamava a atenção eram as máscaras com expressões exageradamente caricaturais, como pais resmungões com rostos rugosos, sobrancelhas erguidas e ameaçadoras, narizes franzidos e bocas abertas. A fisionomia dos jovens normalmente era límpida, e os olhares deveriam determinar seu caráter. As cortesãs muitas vezes apresentavam um aspecto alegre, mas em geral:

> (...) em todas estas personagens, o que importa, muito mais do que o carácter, é a pertença a um tipo. Neste ponto, ainda, nota-se a influência da escola aristotélica, mais preocupada em estabelecer classificações do que em descobrir pessoas: a comédia nova pode servir para ilustrar os *Caracteres* de Teofrasto[95].

Os principais representantes da comédia nova são Menandro (343 a.C. - 292 a.C.), Filémon (cerca de 360 a.C. - 263 a.C.) e Difilo (viveu no último terço do século IV a.C.).

---

94 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 74.
95 Idem, p. 76

De acordo com Tito Lívio a tragédia “em coturnos” e a comédia literária chegaram a Roma em 240 a.C. Antes disso, havia alguns jogos cênicos e festas rústicas, que apontavam um caminho favorável à comédia. Tanto Tito Lívio quanto Virgílio destacavam o caráter divertido e burlesco destes jogos. Mas caberia a Lívio Andronico, adaptar tragédias e comédias a partir do modelo grego por motivos religiosos, de acordo com Pierre Grimal. A Lívio Andronico era suposto seguir agradando aos deuses com os espetáculos, pois eles haviam assegurado a vitória romana sobre Cartago. Mas ele não podia limitar-se e imitar os gregos. Teria vivido até o fim do século, apresentando regularmente comédias e tragédias para os jogos “à grega”, como em sua versão para *O Cavalo de Tróia* e *Ájax de Chicote*. Após Andronico, destacam-se, na tragédia, Névio (pouco mais novo que ele), sobretudo Ênio (249-169 a.C.), e seu neto Pacúvio.

O teatro romano, trágico e cômico, aos poucos se define em vertentes que priorizavam o texto falado e escrito em versos, correspondendo aos diálogos e monólogos dos gregos, e dois tipos de *cantica*, com forte musicalidade, um em verso e métrica fixa, e outro variado. Se no teatro helênico o coro perdia a importância na medida em que a musicalidade crescia, porém de forma a realçar a voz do ator e a favorecer um diálogo que aproximava mais as personagens da realidade (comédia nova grega), no teatro latino não apenas a parte musical, mas também a gesticulação e a mímica integram-se diretamente na ação e na representação.

Assim como no caso da tragédia, as peças da comédia romana que possuímos basicamente pertencem à época arcaica, entre meados do século III e II a.C., chegando a esgotar-se no século I a.C. São manifestações artísticas ainda muito próximas da comédia nova do modelo grego, e também muito próximas entre si, fundamentadas sobretudo na intriga, apesar de Plauto (um de seus maiores expoentes, assim como Terêncio), não ter se mantido totalmente fiel ao modelo grego, mesmo quando lhe era imposto escrever peças que evocassem os jogos gregos em Roma. Apesar disso, nota-se a influência aristotélica, certo “comedimento” quando traz para a cena as aspirações humanas de justiça, beleza e outras virtudes de um ideal helenístico. Se Plauto muitas vezes faz com que os atores se dirijam diretamente ao público, quase como um vestígio da antiga *parábase*, Terêncio nunca o faz. Além disso, o segundo, com influências do

socratismo, tende a concepção romana para uma humanidade maior, trazendo para o teatro, e para as personagens, mais aspirações da natureza humana.

Da epístola deixada pelo poeta Horácio (65 a 8 a.C.), podemos entender algumas tendências deixadas pelo teatro romano. Sua *Ars Poetica* deixa-nos referências à *Poética* de Aristóteles, acreditando ser o teatro um poema que "imita" a realidade, porém com algumas regras não fundamentadas em Aristóteles, como uma peça em cinco atos, algo que surgiria apenas na época helenística, estrutura da comédia nova. Horácio vislumbra um teatro romano que estaria no meio do caminho entre a tragédia e a comédia dos gregos, e era resistente ao papel cada vez mais importante da música e dos músicos na cena teatral de sua época, considerando que defendia a corrente teatral da qual o texto era o elemento central. Para Pierre Grimal, esta epístola:

> (...) inspirou os teóricos do teatro no século XVII, pelo menos tanto quanto a *Poética* de Aristóteles, cujas ideias fundamentais retomou. Teve por efeito relembrar aos poetas dramáticos que o seu papel era tomar a «natureza» como modelo, propor aos espectadores uma imagem de si próprios, observando contudo as regras da «decência», que dizem respeito tanto à lição moral, que se pode retirar da peça, como à verosimilhança do espectáculo e à moderação da encenação[96].

Sobre este mesmo documento, Eugénia Vasques ainda nos acrescenta que as palavras de Horácio reforçavam expressivamente os termos que, em Aristóteles, correspondiam à personagem e/ou ator. Para ela, existe uma razão por trás da importância platônico-aristotélica no teatro em Roma. Era conveniente para o Estado tentar restaurar o prestígio da arte herdada dos gregos, num momento em que ela vinha sendo substituída por espetáculos populares de circo e de gladiadores. Este documento teria grande relevância para a reconstrução do espetáculo teatral no regime imperial romano (a partir de 27 a.C.), no qual as mulheres podiam subir à cena, e o coro trágico perdia sua importância. Entretanto, aqui a corporalidade passa a se tornar um requinte na apresentação das personagens, um precedente que poderia afetar o trabalho dos atores. De acordo com ela, "(...) o corpo dos actores da comédia atelana e dos mimos passa a ocupar o lugar de destaque que até aí era o

96 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986 , p. 100.

da máscara"[97].

Nos anos 80 da era cristã, inaugura-se o Coliseu, em Roma, onde condenados passam a substituir os atores. A partir de Tertuliano e do imperador Diocleciano, os atores passam a ser considerados como degenerados sociais.

2.2. Da Idade Média ao Naturalismo e seus oponentes

Em grande parte, podemos compreender o teatro medieval a partir de obras e autores renascentistas.

A forte religiosidade, o cristianismo e a liturgia católica dão origem a diferentes modalidades dramáticas a partir das principais cerimônias religiosas. Assim, as celebrações de Natal, Páscoa e Corpus Christi principalmente, favorecem o espetáculo sobretudo na França, Itália, Espanha e Inglaterra.

Na Inglaterra, por exemplo, a mais antiga referência dramática parece ser, segundo as professoras e autoras Kera Stevens e Munira Hamud Mutran, uma peça em latim, como honra a Santa Catarina, que teria sido apresentada em 1110, em Dunstable, ou seja, menos de 50 anos após a invasão normanda de 1066. A influência da Normandia mostrava-se na Inglaterra através da cultura, língua, arquitetura, moda, costumes, etc. E no século XII o drama religioso já estabelecido na França, chega à Inglaterra, pelos normandos. Este drama daria origem aos Mistérios ou Milagres, que tiveram seu apogeu entre 1300 e 1450, derivados do drama litúrgico, porém falados em vernáculo e não mais cantados em latim.

Chamado de "ciclo de mistérios", um conjunto de espetáculos era apresentado em cada festividade, e representado em um palco fixo ou em carroças. Como não estavam sob o controle da Igreja, eram expressões artísticas populares, com indícios profanos e exploravam muitas vezes uma humanização das personagens bíblicas através de humor, sátira, farsa e linguagem coloquial e

97 VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa: Quimera, 2003, p. 42.

irreverente. Por isso mesmo a partir do reinado de Henrique VIII a reforma eclesiástica confiscou todos os registros controlados pela municipalidade, e poucos textos foram preservados.

Ainda na Idade Média, a partir do século XIV, com estrutura próxima aos Mistérios surge a Moralidade, outro estilo de drama religioso, mas que neste caso já valoriza mais o enredo e às figuras alegóricas, representando o vício e a virtude, na disputa pela alma do homem comum. Poucas peças foram preservadas.

Everyman (1492), de autor desconhecido, e originalmente chamada de *The Summoning of Everyman* (*A Convocação de Todomundo*), através de suas personificações dá voz aos homens e mulheres do século XV e XVI. Apesar de alegóricas, suas personagens provocavam identificação com os anseios comuns. Por não fazer referência à data, história ou acontecimentos, e por tratar de questões universais, esta peça transcende sua época.

> *Everyman* representa um passo em direção à secularização do teatro inglês, com personagens que, embora alegóricas, evidenciam um interesse pela natureza humana e pelos indivíduos. Além das personagens, os outros elementos narrativos como o enredo, o espaço, na oposição entre o céu e a terra, o tempo, transitório e eterno, acham-se intimamente ligados entre si e transmitem uma visão do mundo que, embora medieval, é passível de ser compreendida em nossos dias. [98]

Outra modalidade dramática da Idade Média, menos importante para muitos estudiosos é o Interlúdio, que segundo as mesmas autoras acima citadas, e de acordo com Glynne Wyckham em *English Moral Interludes*, refletiria seu contexto moral, social, político e estético nas peças de Shakespeare e seus contemporâneos. Esta modalidade era geralmente apresentada na corte, durante os banquetes, e posteriormente teria passado para a casa de alguns nobres (já no século XVI), pessoas influentes e universidades. E tal como as moralidades, os interlúdios não estavam ligados a datas religiosas como os ciclos de mistérios. Nos interlúdios, a figura de um ator contratado (pela nobreza) e de personagens humanamente consistentes voltam a coexistir, unidas a um enredo. Desde as moralidades, o

98 MUTRAN, Munira Hamud; STEVENS, Kera, *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*, São Paulo: Global, 1988, p. 50.

enredo retoma sua importância no espetáculo.

Dessa forma, o teatro medieval deixaria muitas influências para os autores renascentistas:

> Os dramaturgos elizabetanos não perderam sua relação com o teatro medieval; transformaram sua herança, criando formas diferentes, principalmente sob o impacto do Renascimento, que promoveu um novo interesse pelas artes e literaturas da Grécia e Roma. Tal movimento surgiu na Itália do século XV e espalhou-se gradativamente pela França e outros países europeus. A Inglaterra teve sua idade áurea no século XVI e no início do século XVII, mas é difícil precisar quando ali começou o Renascimento e quais suas características. [99]

Em Portugal, segundo João Nuno Alçada na apresentação da obra *Temas Vicentinos: actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, sobre o teatro português do século XVI, ao mesmo tempo em que se mantinha nas províncias do Norte da Europa certa tradição do teatro da Idade Média (centradas em jogos cênicos que viabilizavam episódios bíblicos e combates entre o corpo e a alma, adaptados a um espetáculo popular) firmava-se um gosto aristocrático pelos elementos renascentistas. Os autores dessa época, para Alçada, mantinham a tradição da Idade Média assimilando novos elementos artísticos de forma lenta, mantendo um equilíbrio entre a cultura antiga e a cultura moderna sem que se notasse uma mudança repentina entre elas. E considera da mesma forma a atitude do autor Gil Vicente (c.1465 – c.1536?). Daí teria a razão de serem personagens históricas, mitológicas ou alegóricas em sua obra. Porém, em *Pranto de Maria Parda* (1522), temos já a evidência de uma personagem construída em sua individualidade. Nela, a personagem título lamentava-se pela falta de vinho nas tabernas de Lisboa, não mais tão abundantes e baratos como antes.

De acordo com a autora portuguesa Margarida Vieira Mendes, Maria Parda pode ser uma representante personificada do povo esfomeado nos finais de 1521, queixando-se da carestia e da seca. Conforme aponta Frei Luis de Sousa, nos *Anais de D. João III*, nos anos de 1521 e 1522, morria-se de fome em Lisboa. A autora também nos lembra que as obras francesas desta época igualmente relatavam a

99 MUTRAN, Munira Hamud; STEVENS, Kera, *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*, São Paulo: Global, 1988, p. 14.

falta de pão e subida dos preços. As medidas econômicas restritivas como a proibição da venda de vinho e inflação também se apresentavam em monólogos e prantos destinados à leitura em praça pública, como em *Le monologue d'un clerc de tavern*, ou *La complaincte des Manniers aux apprendifz des taverniers*. Para Mendes, "Maria Parda existe como personagem em situação, não só enunciativa mas também diegética"[100].

Entretanto, concebida como uma beberrona, há nela um conjunto variado de características que a aproximam da verossimilhança humana:

> Além do traje (a nudez e o manto), e da descrição realista do corpo velho e doente, existe a linguagem figurativa (repetições, trocadilhos, exageros, ironia), a mistura de níveis ou registos (da retórica cortesã à mais vernácula obscenidade), a forma arcaizante da segunda pessoa do plural (socorrede-me), as insistências num campo semântico muito primário (comida, doenças, preços, roupa) e uma riquíssima variedade elocutória (lamento, pragas, apóstrofes animizadoras, exclamações, processos de sedução, pedido, grito, promessa). [101].

Nesta obra, prevalece a ação sobre a narração. E mais do que a evocação de um espaço cênico, sobressai nos enunciados dessa obra a presença corporal de Maria Parda, já que chama a atenção do espectador para suas gengivas, braços, beiços, orelhas e até mesmo sua falta de dentes. O corpo de Maria Parda revela-se grotesco, doente e envelhecido.

Na Inglaterra, o movimento renascentista teve seu apogeu do século XVI ao início do século XVII, e no teatro, nossas principais referências são Cristopher Marlowe (1564-1593), William Shakespeare (1564-1616) e Ben Jonson (1572?-1637). A tendência vigente é o humanismo, neste caso remetendo a uma filosofia que coloca o homem como centro do universo intelectual. E tal apogeu literário deste movimento não seria possível sem as mudanças políticas, sociais e religiosas dos reinados de Henrique VIII e Elizabeth I, nos quais o desenvolvimento cultural e científico favorecia a obra escrita. Cópias de obras passaram a circular desde que o primeiro livro inglês havia sido impresso no final do século XV. Permite-se a partir de então, que o público aprecie e compreenda, por exemplo, as sutilezas das peças

100 MENDES, Margarida Vieira, *Maria Parda*, Lisboa: Quimera, 2005 (e-book), p. 10.
101 Idem, p. 11

apresentadas no Globe Theatre de Shakespeare.

Além disso, o estudo das tragédias e comédias passa a ser praticado em algumas universidades a partir de leituras dramáticas, montagens e produções com o intuito de revelar aos alunos a complexidade não explícita da obra escrita. Parte-se do princípio de que conhecer as bases e condições físicas do teatro elizabetano influenciariam na maneira como os textos seriam escritos, para um teatro no qual o palco se estendia até a plateia, e a própria acomodação dos assentos favorecia os comentários de homens mais abastados durante o espetáculo. Este contato direto explica a grande quantidade de solilóquios dos textos. As personagens podiam expor diretamente ao público suas dúvidas e temores.

Neste período, os atores não apenas precisavam estar preparados para a interação com os espectadores. Também se exigia grande versatilidade, sobretudo nas comédias, que levavam ao palco principal a música, cenas de esgrima, dança e pantomima, entre outras variações, além da própria ação/interpretação. E como outra característica importante é o comum uso de pouco cenário, tornava-se necessário o uso de recursos para despertar o imaginário do público, com descrições realistas e vivas, por exemplo, o recanto onde Titânia adormecia, em *Sonho de Uma Noite de Verão*. Curiosamente, os figurinos, em contrapartida, eram riquíssimos, mas não necessariamente correspondiam ao vestuário da época da ação. Em *Macbeth*, por exemplo, trajes luxuosos, da época dos Tudors, substituíam as roupas dos antigos nobres escoceses. “Comentou-se, a respeito de recentes montagens de Shakespeare com guarda-roupa de nossos dias, que a familiaridade do vestuário conferia realidade ao espetáculo. Os elizabetanos provavelmente sentiam o mesmo – mais um motivo para levá-los ao teatro”[102].

Os autores deste período já dão mais importância aos atores, escrevendo de acordo com suas condições: como os papéis femininos eram representados por homens, muitas vezes o próprio enredo trazia à cena mulheres que se disfarçavam de homens, como a Viola de *Noite de Reis*.

---

102 MUTRAN, Munira Hamud; STEVENS, Kera, *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*, São Paulo: Global, 1988, p. 17.

E na estrutura do texto, enredo e personagens, temos também uma retomada do teatro antigo. Na comédia, Terêncio e Plauto influenciam a divisão dos atos e cenas, as personagens estereotipadas e alguns traços da mitologia grega. Algumas obras são releituras de peças antigas, como *A Comédia dos Erros*, de Shakespeare, a partir de *Os Menecmos* de Plauto. Já nas tragédias a influência mais forte é a do filósofo e dramaturgo romano Sêneca, haja vista a constante presença da vingança nos enredos, além de fantasmas, avisos sobrenaturais e discursos finais moralistas.

Shakespeare é considerado o principal autor renascentista e sua obra permanece mundialmente reverenciada há 400 anos. Na tragédia inglesa, é precedido por Marlowe, que primeiramente dá cunho poético ao verso branco, abrindo o caminho para que Shakespeare acrescentasse flexibilidade à linguagem poética, preenchendo-a com uma infinidade de metáforas e imagens. Na comédia inglesa, após Shakespeare, quem mais se destaca é Ben Jonson. Este mostra em suas peças um retrato de sua época, usando para tanto cenários contemporâneos. Suas personagens apresentam um sentimento dominante, como a avareza de *Volpone*, e suas comédias estariam diretamente ligadas às moralidades da Idade Média[103].

Mas não foi à toa que Shakespeare construiu uma obra que hoje é considerada “clássica” e genial, estudada em universidades e analisada por críticos e teóricos do mundo todo, conferindo-lhe imortalidade artística. Shakespeare foi mais que um dramaturgo e ator popular. Além de escritor profissional, foi um homem de negócios, produtor de espetáculos e proprietário de dois teatros, o Globe e o Blackfriars. Conhecia o teatro elizabetano, seus atores e seu público. Criava muitas vezes suas personagens para atores específicos, membros de sua companhia e principalmente para o público.

> Shakespeare escreveu suas peças com personagens marcantes, ação dinâmica e linguagem magnífica para divertir o público. Não importava se esses espectadores assistiam a suas peças na Corte, em companhia da Rainha, ou se assistiam a elas em pé, durante horas, sob qualquer tempo, na plateia do Globe. Todos estavam lá para divertir-se, se a intenção maior

103 Cf. MUTRAN, Munira Hamud; STEVENS, Kera, *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*, São Paulo: Global, 1988, p. 20.

> do autor sempre foi justamente esta – o envolvimento total do público com o mundo apresentado no palco. Enfim, era uma perfeita integração entre o mundo real e o mundo idealizado. [104]

Segundo o encenador e cineasta inglês Peter Brook (1925-), Shakespeare soava natural para o público elizabetano, como o cinema para o espectador dos dias de hoje. Não havia análise intelectual de seu estilo. Não há evidências de que seu teatro extremamente popular tivesse sua estrutura desmembrada e analisada por alguém.

> Muitos séculos se passaram antes que alguém começasse a dizer eu adoro ir ao teatro porque adoro sua "artificialidade". Artificialidade passou a existir no teatro após a época de Shakespeare, com cenário, maquiagem, *trompe l'oeil*, *chiaroscuro*, e os que chamamos "amantes do teatro" começaram a dizer: "eu adoro a artificialidade do palco". Mas de fato, na arena aberta de Shakespeare, com as pessoas dispostas ao redor de uma plataforma, tudo, natural ou artificial, parecia simplesmente com a vida. [105].

O autor renascentista, da mesma forma que era influenciado por predecessores como Plauto, Sêneca, Plutarco e também por Maquiavel e Boccaccio, ainda carregava traços deixados pelo teatro medieval dos milagres e das moralidades. E mais do que isso, "ninguém como Shakespeare para penetrar nas profundezas do espírito humano e revelar o homem a si mesmo"[106], através das relações do homem com as questões do universo, do eterno dilema entre o bem e o mal (*Macbeth*), da vida e da morte (*Hamlet*), das questões do amor ou de outras. Inúmeras são as variáveis que provocam identificação no expectador através de textos bem elaborados e de personagens humanamente bem construídas.

Se considerarmos o período de 1600 a 1608, das mais célebres tragédias como *Hamlet*, *Othelo* e *Macbeth*, além de *Rei Lear*, temos aqui um ápice de sua potencialidade em termos de construção de personagem. "São mais que simples

---

104 MUTRAN, Munira Hamud; STEVENS, Kera, *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*, São Paulo: Global, 1988, p. 22.

105 BROOK, Peter, *Evoking Shakespeare*, London, Nick Hern Books, 1999, 2.ª edição, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

106 MUTRAN; STEVENS, *op. cit*., 1988, p. 22.

indivíduos, são arquétipos"[107]. A rica complexidade de conflitos apresentada por Hamlet coloca em cena alguns dos mais profundos solilóquios escritos por este autor, por exemplo, quando reflete sobre a morte. O colapso moral de Othelo também revela a criação de uma personagem densa pela contraposição humana, através de sua natureza nobre e o cometimento de um crime passional. Em *Macbeth* (e também em *Hamlet*), o autor apresenta um ponto alto na construção de suas personagens, segundo Stevens e Mutran, além da destreza poética e dramática que o texto fornece.

> Se Macbeth é diferente de um vilão como Ricardo III, este, sim, uma "úlcera política"; se Macbeth é um ser despedaçado pelo conflito interior entre o Bem e o Mal, e tem consciência do pecado, quase enlouquecendo ao pensar no que está prestes a fazer, e no que fez, a peça não é apenas um estudo da ambição, como querem muitos, mas uma reflexão sobre os efeitos de um crime hediondo, o assassínio do "ungido de Deus", de acordo com a crença da época. [108]

Em sua obra, Shakespeare confronta o "bruto" e o "sagrado", em registros discordantes, e tais fortes contradições, conforme Peter Brook, marcam sua obra. Há uma total liberdade de criação, permitindo que este dramaturgo transite por diversos mundos de maneira que também possa passar do mundo das ações para o mundo das impressões interiores.

> A força das peças de Shakespeare advém do facto de apresentarem o homem em todos os seus aspectos, simultaneamente momento a momento, podemo-nos identificar ou distanciar. Uma situação primitiva perturba o nosso subconsciente; a nossa inteligência observa, comenta, filosofa. Em Shakespeare, temos Brecht e Beckett irreconciliados. Identificamo-nos emocionalmente, subjectivamente – e, no entanto, fazemos ao mesmo tempo uma avaliação política e objectiva em termos sociais. [109]

Do Renascimento até o século XIX o teatro do Ocidente reformula-se. Victor Hugo (1802-1885), preocupado com o modo de realização de suas peças, dá início a uma estética romântica, na qual a procura pela originalidade substitui os conceitos de «Beleza» e «Perfeição», considerando a premissa de que:

---

107 MUTRAN, Munira Hamud; STEVENS, Kera, *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*, São Paulo: Global, p. 25.

108 Idem, p. 106

109 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 126.

> (...) é através da representação da História, e até da História recente, que o dramaturgo deverá conduzir o público e conceber-se como identidade nacional, propondo um encadeado de causas e efeitos que explicariam o passado (tempos primitivos, os ingénuos tempos da ode, tempos antigos, os simples tempos da epopeia) e teriam determinado o presente (tempos modernos, os da poesia completa que é a poesia dramática, reunião da ode e da epopeia, da tragédia e da comédia), tempo verdadeiro, cristão, da modernidade cuja essência radicaria na união do grotesco (a fera humana) com o sublime (a alma). [110]

Essa combinação natural do sublime e do grotesco como gênero dramático torna-se o agente facilitador para uma poesia moderna, unindo partes de opostos, como tragédia e comédia, belo e feio, enriquecendo o contraste que favoreceria a representação.

Outra grande influência deixada pelo século XIX seria a do músico alemão Richard Wagner (1813-1883), autor de *A Arte e A Revolução* (*Die Kunst und die Revolution)* e *A Obra de Arte do Futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*), com o conceito de «arte global», *Gesamtkunstwerk*, síntese indivisível das artes que influencia direta e indiretamente muitos artistas do mundo inteiro.

Conforme Eugénia Vasques, sobre Jean-Yves Pidoux em *Acteurs et Personages: L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXéme siècle* (1986), o teatro do século XX estaria dividido em duas linhas opostas, Brecht e Stanislavski (que já se afirmava como artista desde o fim do século XIX), havendo em cada um deles, diferentes metodologias. Fato é que Stanislavski e Brecht divergiam muito entre si com relação à encenação do espetáculo, apresentação das personagens e direção dos atores, tornando-se referências em linhas de encenação opostas.

> No teatro do Ocidente, se processa um trabalho de «separação das águas» entre estes entendimentos filosóficos do teatro. Um dos rios coincide com a linha «platónica» e libertária (individualista) que haverá de conduzir aos simbolistas, a Artaud, aos surrealistas, ao Teatro do Absurdo depois de ter passado pelas várias utopias teóricas do século XIX (dos românticos a Nietzche), sob o signo fundador do ambíguo Dionísio. O outro coincide com uma linha «aristotélica» e normativa (social) com passagem obrigatória pelo naturalismo positivista (Stanislavski), pelo Meyerhold bolchevista, pelo «teatro épico» de Piscator e Brecht, e pelos diversos teatros políticos, sob

110 VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa: Quimera, 2003, pp. 50-51.

> signo do lógico Apolo. [111]

Convencionalmente, na medida em que Stanislavski concentrava-se num trabalho de conceber uma personagem quase como uma "encarnação", passa a ser considerado como um artista naturalista, rótulo o qual ele mesmo nunca aprovou. O caminho naturalista de identificação/encarnação em que a personagem "funde-se" com o ator teria vários seguidores que fariam parte de seu «legado», como Stella Adler. O outro caminho de representação que igualmente se destacava é aquele em que o ator "separa-se" da personagem, revelando-se explicitamente como ficção ao público, seguido pelos simbolistas e construtivistas como Meyerhold, Piscator e Brecht, entre outros artistas e não naturalistas.

Porém, Stanislavski, de acordo com Jean Benedetti, não se considerava um naturalista. Para o russo, o Naturalismo era apenas uma reprodução indiscriminada e superficial da vida real, ao passo que o "Realismo", termo que preferia, ao recolher as informações do mundo real e pela observação, trazia à tona as relações interpessoais e tendências. Teria dito ao elenco de *A infelicidade de ter demasiado espírito* (*Горе от ума*, em inglês *Woe from Wit*), uma sátira da aristocracia russa de Alexander Griboyedov, em 1924:

> Frequentemente somos acusados de cair em expressão de detalhes Naturalista, em nossa busca pelo Realismo da vida e da verdade nas nossas ações sobre o palco. Onde houvermos feito isso, estávamos errados. Realismo em arte é o método que ajuda a selecionar apenas o típico da vida. Se às vezes somos naturalistas em nosso trabalho de palco, isso apenas demonstra que nós ainda não sabemos o suficiente para podermos penetrar na essência da histórica e social dos acontecimentos (eventos) e das personagens. Nós não sabemos separar o principal do secundário, e assim encobrimos a ideia com detalhes do modo de vida. É o meu entendimento do Naturalismo. [112]

E ainda acrescentaria, em 1926, ao encenador Nikolai M. Gorchakov:

> Quero que se lembre desta regra teatral fundamental: estabeleça verdadeira e precisamente os detalhes que são típicos e o público terá uma noção do

111 VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa: Quimera, 2003, pp. 25-26

112 BENEDETTI, Jean, *Stanislavski: An Introduction*, New York and Oxford: The Taylor and Frances e-Library, 2005, p. 17, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação (e-book do original, New York: Theatre Arts Book, 1982).

> todo, por conta de sua habilidade especial de imaginar e completar com a imaginação o que você houver sugerido. Mas os detalhes do que você quer que o público veja deve ser característico e típico. É por isso que o Naturalismo é um veneno para o teatro. O Naturalismo tira do público o grande prazer e maior satisfação, que é criar junto com o ator e completar na sua imaginação o que o ator, diretor e *designer* de cena sugerem com suas técnicas. [113]

Para Colin Counsell, Stanislavski é considerado o precursor de estilo moderno de interpretação realista, não por ser o primeiro a trazer realismo para a cena, mas por ter organizado suas técnicas num útil e coerente sistema. E o sucesso internacional de suas ideias se dá em parte por estarem disponíveis na forma escrita, a partir de *Minha Vida na Arte* (1924), sua autobiografia, e *A Preparação do Ator* (1936), que difunde suas ideias. O que Stanislavski chamava de "Realismo Espiritual" era traduzido apenas como "O Sistema". Além disso, ele mesmo deu sequência ao seu trabalho e no final de sua vida considerava algumas mudanças como fundamentais. Todavia, suas "ideias tornaram-se um 'senso comum' nas artes performativas, parecendo 'auto-evidentes', de modo que os atores não raramente empregam conceitos básicos do russo, sem saber que o fazem"[114].

Ainda conforme Counsell, Stanislavski se opunha a concepções de criações a partir de ações externas, como posturas e voz feitas exclusivamente com o intuito de simular a vida real, pois estas se concentravam na aparência e resultariam num efeito teatral negativo, ao invés de dar forma à expressividade. Realismo, para Stanislavski, era uma forma de expressar o comportamento típico humano, e não apresentar estereótipos. Considerava que uma "arte verdadeira" deveria estar centrada na vida interior da personagem, profunda e universal.

> Realismo é, assim, visto como o estilo sem estilo, simulando o que é real, sem alterar ou acrescentar qualquer significado que ainda não possua. Esta é a concepção equivocada. "Realismo" descreve, mais precisamente, uma série de movimentos artísticos que surgiram em determinados pontos em nossa história cultural, na qual estavam em paralelo a outros tipos de discurso, político, científico e filosófico. Realismo é sempre a matéria – construído com palavras, pintado sobre uma tela ou corpos falando e se movendo através do espaço – e por isso é sempre uma invenção da

113 BENEDETTI, Jean, *Stanislavski: An Introduction*, New York and Oxford: The Taylor and Frances e-Library, 2005, p. 18, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação (e-book do original, New York: Theatre Arts Book, 1982).

114 COUNSELL, Colin, *Signs of Performance – an introduction to twentieth-century theatre*, London: Routledge, 1996, p. 25, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

> realidade. Em qualquer de suas encarnações históricas, o realismo revela um repertório de temas e imagens que, longe de ser neutro, reproduz construções dos assuntos do ser humano e do mundo que ele habita. [115]

Odette Aslan considera que o Naturalismo se desenvolve, principalmente na Alemanha, com Meininger e na França, com Antoine. Segundo ela, e destacado por Emile Zola em *O Naturalismo no Teatro* (1878), já rompia com a decadência do Classicismo, Romantismo e Melodrama, através não apenas de cenários e vestuários verdadeiros, mas de gestos cotidianos e da dicção natural que caracteriza a construção das personagens. Aqui a criação artística dos atores muitas vezes confunde-se com a vida real. Reproduzi-la como se fosse uma fotografia não agradava a todos os artistas e assim o século XX esteve repleto de reações contra o Naturalismo.

> Muitos “ismos” travaram a mesma batalha: o teatral contra o verdadeiro, o poético contra o cotidiano, a transfiguração contra a fatia de vida. À medida que se ampliava o gosto pelo científico, pelo documentário, certo teatro rejeitava o documento bruto, remetendo-o a outras bases, e reclamava o direito a teatralidade. [116]

Já no final do século XIX, os poetas reagiam contra a “moda realista”, e na busca por um idealismo de natureza intelectual, invisível e silencioso, de poesia pura, com corpos esquecidos, que restabelecesse "o espírito sobre a carne”. O teatro simbolista era puro verbo e reduzia a gestualidade do ator a uma representação estática. A corporalidade do ator irritava seus autores. Mallarmé sonhava com um teatro ao ar livre. Maeterlinck abandonava as paixões violentas e a “teatralidade” dos atores.

> Todos os esforços dos autores precedentes para forjar um estilo adequado à cena são negados pelos autores simbolistas: estes se lançam e intermináveis monólogos, não havendo nenhum temor quanto ao processo de repetição e elaboram um teatro estático sem história nem conflito (cf. *A Intrusa* ou *Os Cegos*, de Maeterlinck). [117]

---

115 COUNSELL, Colin, *Signs of Performance – an introduction to twentieth-century theatre*, London: Routledge, 1996, p. 24, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

116 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 91.

117 Idem, p. 93

Também contra o naturalismo se faz o expressionismo, que refletia o comportamento de uma geração, principalmente na Alemanha, caracterizada por convulsões sociais. Nas obras do início do século XX, ecoava pelas encenações durante e após a Primeira Guerra Mundial. Obras estas de ruptura e protesto que acompanhavam uma crise econômica geradora de revolta e desespero, e que buscavam uma tomada de consciência.

> O dramaturgo expressionista haure em si mesmo seus temas e exterioriza seus fantasmas. A natureza, a realidade, só existem através da visão pessoal que ele tem dela, e esta visão nasce do horror à guerra, da revolta contra uma civilização mecanizada, em uma época de convulsões sociais que prefiguram as grandes catástrofes. [118]

Rejeita-se a verossimilhança e os estados da alma revelam a substância do drama. E nesse transe extático, o ator não encarna a personagem, apenas "representa-a". Há uma tensão imóvel em seu corpo, e a própria caracterização é diferenciada. Heróis apresentavam maquiagem colorida ao passo que as figuras secundárias usavam normalmente o branco com olhos marcados. Na verdade, as personagens já iam contra o naturalismo e eram apresentadas quase como grandes marionetes desde a escandalosa *Ubu Rei* (1896) do francês Alfred Jarry (1873-1907), porém neste caso com o uso de máscaras.

Em 1896, Jarry escreve o artigo "De l'inutilité du théâtre au théâtre" (Da inutilidade do teatro no teatro), publicado pelo jornal *Mercure de France*, de caráter simbolista. Segundo Eugénia Vasques, nele Jarry colocava a cenografia sobre análise, renegando a cenografia imitativa e propondo outra mais verbal e sugestiva. Acrescentava a elas o uso de adereços e sugeria que os atores usassem máscaras e modificassem suas vozes para cada personagem, fazendo também propostas de iluminação. Além disso, Jarry considerava a dramaturgia do belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) como uma forma atualizadora das peças antigas (de Ésquilo ou do teatro isabelino), convencido de que este novo "teatro abstrato" seria tão eterno quanto Shakespeare, Marlowe, Goethe e outros.

Maeterlinck propunha um conceito de «tragédia quotidiana», reformulando o

118 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 114.

gênero dramático, propondo uma nova divisão dos diálogos, questionando o “diálogo inútil” que não promove conflito, influenciando inclusive muita da produção poética e dramática publicada posteriormente no fim do século XIX e início do XX. Propunha também, que se abolissem os atores da encenação dos poemas dramáticos, preferindo pantomima, sombras, jogos de reflexo e projeções simbólicas à intermediação dos atores.

No caso do músico belga Adolphe Appia (1862-1928), suas observações do teatro (e da ópera de Wagner), o fazem propor uma “ginástica musical” com a intenção de conduzir o ator para as durações e dimensões da música. Enquanto isso, o compositor suíço Émile Jaques-Dalcroze utilizava-se dos princípios pedagógicos de um «método integral de rítmica» em suas aulas de música, provavelmente influenciado por François Delsarte (1811-1871).

Em 1903, Adolphe Appia realiza sua primeira encenação após ter publicado os livros de ensaios *La Mise en Scène du Drame Wagnérien* (1895) e *La Musique et la Mise en Scène.* Nesse contexto, surge a bailarina americana Loïe Fuller (1862-1928), juntamente com a cientista Marie Curie (1867-1934), e realizam uma experiência inovadora de iluminação cénica, a que chamavam de «luminescência». Fuller é uma das primeiras a entender a importância da iluminação elétrica no desenvolvimento de um teatro de “movimento e cor”.

Finalmente em 1906, Appia conheceu a ginástica rítmica do compositor suíço durante uma conferência de apresentação do novo método que Jaques-Dalcroze difundia pela Europa, e assim começou a conceber uma arte dramática na qual o corpo vivo do ator é o seu elemento principal. E o gesto do ator repercute no espaço as emoções da alma. Sob o domínio da música, os atores regulam seu jogo de intérpretes na contradição das durações: duração do gesto que exprime a vida da alma e duração do gesto que exprime as revelações que o corpo faz. O movimento e a mobilidade seriam princípios diretores e conciliadores a possibilitar a reunião e a hierarquização, no espaço, das diversas formas de arte presentes no espetáculo teatral, renovando neste «teatro total» a «obra de arte universal do futuro» proposta por Wagner em *A Obra de Arte do Futuro* (1848-1850).

Em 1909, Stanislavski convidou o encenador e teorizador inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) para conhecer seu trabalho. Craig, que já começava a abandonar a encenação e seus estudos sobre ela, defendia uma ideia de “teatro do futuro”, com mais volume, movimento e luz, apontando para um retorno da cenografia à arquitetura, perseguindo uma estética sugestiva, fundada em jogos de luz e sombra, concretizando as transposições de tempo e espaço. E assim, durante três anos preparou a encenação de *Hamlet*, de Shakespeare para o Teatro de Arte de Moscou, à mesma altura em que ouviu falar de Dalcroze e Appia. Posteriormente Craig, seguindo seu caminho de inovação simbolista, acaba por deixar a encenação, combatendo a imitação da natureza nas artes cénicas, enveredando-se pelo caminho dos figurinos e cenários. Neste percurso, propôs a supressão do pano de boca, e concebeu um sistema de painéis deslizantes, viabilizando um palco com arquitetura móvel. Em sua visão de teatro, há uma composição entre o gesto (como uma alma da representação), as palavras (o corpo da peça), as linhas e cores (a existência do cenário) e o ritmo (essência da dança). Dessa forma, recusava a mimese aristotélica e considerava que o realismo enquanto veracidade dos pormenores, era totalmente inútil para o teatro.

Entre Appia e Craig, havia semelhanças como a formação musical, a preferência simbolista em combate ao naturalismo, o desprezo pelas didascálias (sendo a obra literária a inspiração de partida para a leitura do encenador), aproximavam a cena da sala e colocavam a cenografia a serviço da aquitetura teatral, entre outras.

Não podemos nos esquecer de que estamos falando do período no qual florescem as vanguardas europeias, ou movimentos europeus de vanguarda. O termo, do francês *avant-garde,* do catalão *avant-guarda* (pelo português antigo *avanguarda*) refere-se a uma manifestação artística e cultural que propunha uma nova visão e interpretação da realidade surgida a partir do começo do século XX, essencialmente na Europa, como reação a Revolução Industrial e a seus resultados. Dessa forma, a *avant-garde*, síntese de várias correntes – Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo – seus vetores essenciais, caracterizou-se como um novo estilo de intervir no mundo e transformar a sociedade através da arte.

Cronologicamente as manifestações de vanguarda surgiram em torno da Primeira Guerra Mundial e frequentemente tinham um sentido político. Tais rupturas, provocaram reflexão no discurso artístico de todas as vertentes artísticas, questionando-os, e não foi diferente com o teatro burguês da época:

> No seu primeiro movimento, a vanguarda é uma dissociação dos elementos (imbricados uns nos outros e por isso quase indelimitáveis) que constituem a cena burguesa, esse local que gerações de expectadores parecem ter atapetado com os respectivos sinais – linguagem feita de subentendidos, de àpartes... A vanguarda abate este estuque de cumplicidade que une as coisas umas às outras, para, a partir delas, criar uma sala, um quarto onde o espectador se sente como «em sua casa»; quebra a carapaça de banalidades que eram a linguagem teatral, através das quais o sentido circulava de uma maneira velada. A vanguarda revela pelo menos estas coisas, estas banalidades arrancando-as à luminosidade quente, espessa e dourada em que se aglomeravam.
> A cena teatral despoja-se portanto dos seus falsos esplendores; é posta a nu. O espaço, até então dissimulado, velado por uma rede de significações psicológicas, ressurge, e nele as coisas são restauradas na sua materialidade bruta (...). [119]

A força da ruptura vanguardista foi avassaladora, posto que até no presente emprega-se frequentemente o termo "vanguarda" para referir-se a artistas e movimentos artísticos posteriores, aplicando-se vulgarmente o termo a qualquer movimento que proponha uma nova visão da arte, de forma generalista e fora de contexto.

Esta reflexão nos faz lembrar igualmente o conceito de *agitprop* (do inglês *agitprop*, idem, abreviativo de agitação e propaganda). Apesar do termo se referir a uma ideia do marxismo-leninismo que diz respeito à disseminação dos princípios comunistas, utilizado para divulgação do Movimento Revolucionário e do ativismo partidário, influenciou artistas alemães como Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956) na criação de um teatro contra o drama burguês. Piscator, precursor do "estilo épico de representação", que já havia encenado em 1920 *A Sonata dos Espectros* de Strindberg, em vanguarda expressionista, em 1931 encena

119 DORT, Bernard, "A Vanguarda em Suspenso", In: BRECHT, Bertolt, HABART, Michel, BENJAMIN, Walter, LEFEBVRE, Henri, PISCATOR, Erwin, SCARPETTA, Guy, PLANCHON, Roger, DORT, Bernard, GROTOWSKI, Jerzy, MOLEÓN, José, DAVIS, R. D., SYS, M., *Teatro e Vanguarda*, trad. Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1970, pp. 162-163.

Tai Yang Erwarcht (*O Despertar de Tai Yang*), espetáculo no qual evidencia não apenas referências à sua experiência expressionista, mas de agitação e propaganda. Como consequência do trabalho de artistas como Piscator, a partir da década de 60, todo o teatro que tende a sobrepor a ideologia à sua representação estética acaba por ser conotado com a doutrina *agitprop*, de maneira bem generalista.

O ator e encenador alemão, que fora combatente de guerra em 1914, acreditando na transformação da sociedade, fundou pelo menos sete companhias teatrais ao longo de sua vida, sendo as primeiras: Teatro Proletário (1920) e o Teatro Central (1923). Também foi diretor do Volksbühne (1924-1927) e criou, entre 1927 e 1929, duas Companhias de curta existência – a Piscatorbühne nº 1 e a Piscatorbühne nº2. *Fahnen (*Bandeiras), de 1924, no Volksbühne, é considerado o primeiro espetáculo de «teatro épico», no qual Piscator utilizou plataformas, montagens, quadros laterais e projeções de fotografias com legendas, entre outras inovações. Por volta de 1926, idealizou um "teatro global", ou *Globusbühne*, um teatro-globo, flexível, que rompia todos os padrões de sua época, permitindo-se a mudança do espaço de representação durante o espetáculo utilizando séries de projetores e lâmpadas de cinema, transformando as paredes e os tetos em cenas mutáveis, pois tinha uma estrutura móvel, em hemisfério (o globo), com o objetivo de "agitar" os espectadores e aproximá-los dos atores. Esse "teatro total" nunca se realizou já que Hitler subiu ao poder na mesma época. Tal projeto pode ter influenciado o teatro de Meyerhold, dadas às muitas semelhanças. O Teatro Total, apresentava um conceito alternativo aos modelos das arenas, dos teatros greco-romanos em semi-arena, e das "câmaras óticas", que afastavam o público por causa da cova da orquestra. Uma disposição que tinha por objetivo criar um instrumento teatral variável, grande, evoluído tecnicamente, e capaz de satisfazer às necessidades de encenadores diversos, e de oferecer ao espectador a oportunidade de participar ativamente da cena aberta.

Para Piscator havia uma lacuna entre o teatro político que se punha em cena e a dramaturgia contemporânea. Ele buscava um teatro que refletisse as questões do proletariado. Foi então que percebeu que os clássicos poderiam servir-lhe para a construção de uma "dramaturgia sociológica", como forma de expressão dos

problemas de seu tempo, bastando para isso encontrar o ponto nevrálgico duma peça para colocá-lo a serviço de seu próprio tempo, não havendo a necessidade de ser completamente “leal à obra”. Um exemplo disso foi o espetáculo *Os Salteadores* de Schiller, com o qual causou escândalo em 1926, e no qual fez o ator principal representar o herói com os traços fisionômicos de Trotskismo, estabelecendo na Alemanha, as adaptações livres dos textos canônicos, e estabelecendo também, dessa forma, sua concepção para a lógica de proletarização e na luta de classes. A partir daí, no ano seguinte, fundou o seu primeiro “coletivo dramatúrgico” do qual Brecht fez parte.

Piscator defendia o estilo “neorealista” de representar para os seus atores, o qual deveria estar em consonância com o estilo “construtivista” dos seus cenários, para tanto pedia aos atores para abandonarem o seu individualismo burguês e partirem para uma representação mais objetiva. Na sua fase inicial, Piscator trabalhava com atores amadores. Por volta de 1931, no espetáculo *Tai Yang erwarcht* (*O Despertar de Tai Yang*), iniciou o chamado “estilo épico de representação”, misturando algumas técnicas (movimento rítmico, mímica e dança simbólica) que envolvem referências às suas experiências expressionistas, de agitação e propaganda, e outras influências.

As inovações cênicas de Piscator não tinham objetivos tecnológicos exclusivamente, mas sim didáticos e dramatúrgicos. As mais relevantes foram: a introdução de um narrador-comentador; a utilização sistemática de projeções simples e múltiplas, de filmes e documentários e de filmes de animação em quadrinhos; a instalação de cenas simultâneas e de cenas que decorrem ao longo do tempo; a experimentação pioneira de um teatro de luz; e, a introdução muito experimental dos tapetes rolantes, elevadores e dispositivos cenográficos que eram a própria cenografia (daí a semelhança de Meyerhold).

Ao passo que Piscator dominava o desenvolvimento técnico, Brecht propunha-se a escrever para as massas no intuito de instruí-las, mudando a finalidade da representação, influenciado pelo expressionismo, pelas ideias de Karl Marx e por sua experiência anterior com Piscator. Contrário ao teatro de divertimento/entretenimento, adota a forma épica, quebrando a ação dramática

presente e convencional. Propõe-se a fazer um teatro que narra os acontecimentos para as massas, trocando as histórias de amor por temas sociais, como inflação, guerra e lutas de classe, no intuito de modificar a sociedade. A ação dramática, portanto, não é mais dramatizada, dispensando inclusive um desfecho. Neste tipo de teatro, ao romper a "quarta parede" que separa o palco da plateia, suprime a ilusão. "Brecht substitui o espetáculo ilusionista por uma 'conferência sobre o esta'. O golpe teatral e as sensações dramáticas estão excluídos"[120].

Em Brecht, o texto dramático passa a ter uma nova função, que em conjunto com a realização cênica (como um todo), e pode representar vários significados. O texto, como todos os outros elementos de sua encenação, está a serviço de um propósito provocador, e para isso muitas vezes interrompe-o, rompendo a continuidade da ação, provocando "distanciamento" para o espectador. "Como vemos, a novidade da prática brectiana tem a ver com a invenção de um texto *plural*, cuja heterogeneidade reforça as possibilidades significantes, através da dialética semiológica que introduz".[121]

Para tanto, Brecht usa algumas técnicas de Piscator (projeções principalmente), porém com função didática, para criar um jogo de afastamento, distanciamento e interrupção. O espectador é convidado a estabelecer analogias com os seus problemas, num período entre guerras que provocava consequências massivas. A interpretação dos atores modifica-se completamente, predominando a razão sobre a emoção. Um ator inspirado no teatro chinês, mascarado e impassível, não precisa mais experimentar as emoções das personagens, não existe mais a "encarnação". O ator brechtiano toma partido politicamente e junta-se a este encenador com um objetivo político comum, o de transformar o mundo. O ator brechtiano "controla-se" mais. Não há um ator eloquente, emocionado em cena, nem uma "embriaguez" que possa ser retirada do inconsciente. A emoção que surgir, será sempre sutil, distanciada. Apesar de conhecer o Sistema de Stanislavski, Brecht recusa-o. Mesmo aprovando o superobjetivo, e usando as ações físicas com outro propósito, segundo a autora Odette Aslan. "A sinceridade, a verdade,

120 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 162.

121 ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 67.

procurada por Stanislavski, interessa a Brecht somente se for socialmente útil".[122] Mas da mesma forma em Brecht há rigor e muito cuidado estético. E neles o gesto é apresentado com elegância, como uma decomposição do próprio texto, de forma a exprimir uma atitude global, podendo ser também por vezes brusco, sincopado e contraditório. E em geral, a relação do texto com o trabalho do ator pode sofrer grande intervenção do encenador em decorrência de uma causa política que se sobrepõe a tudo.

"A inserção de projeções em telas, a intromissão da música, uma luz agressiva, concorrem para quebrar o jogo de desempenho. O comediante passa da prosa ao verso, do falado ao cantado."[123]

De acordo com Peter Brook, o teatro alemão antes de Brecht era naturalista e portanto pretendia arrebatar o público pelas suas emoções, fazendo com que se esquecesse de si próprio. Ao propor uma relação de distanciamento, obriga-o a olhar o assunto uma segunda vez, após cortá-lo, interrompê-lo, e obrigando o espectador a aceitar aquilo que vê numa perspectiva não romântica.

> A distanciação pode operar através da antítese; paródia, imitação, crítica; a gama completa da retórica está disponível. É o método de troca dialéctica puramente teatral. Actualmente, a distanciação é a linguagem que mais se aproxima do verso, no que respeita às suas potencialidades: é o mecanismo possível de um teatro dinâmico num mundo em mudança, e através dela poderemos alcançar aquelas áreas que Shakespeare explorou ao usar mecanismos linguísticos dinâmicos. [124]

Ainda de acordo com Brook, Brecht adota o mesmo princípio que observara em Craig, de que o excesso de informação dos naturalistas absorvia a atenção do espectador e perdia-se o tema. Brecht aplica esse princípio não apenas aos cenários, mas também ao ator. Cortava das personagens a emoção supérflua e o desenvolvimento dos seus sentimentos, a favor da clareza do tema. E assim também rompia com o tipo de construção de personagens que buscava com a observação de detalhes e a busca por um retrato fiel da realidade, ou um quadro naturalista. "Brecht introduziu a ideia simples e devastadora de que «completo» não

122 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 167.

123 Idem, p. 169

124 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 105.

é necessariamente sinónimo de «parecido com o real», nem de «visível sob todos os ângulos»”[125].

Segundo Michel Habart em *Teatro e Vanguarda*, a obra de Brecht nascera concomitantemente com os combates comunistas alemães, e mesmo após a Segunda Guerra Mundial, manteve seu êxito com a mesma intensidade. Brecht inicialmente apresentava características consideradas expressionistas em algumas de suas obras, como *Baal* (1922):

> Único grande sobrevivente do grupo expressionista, Brecht beneficia do paradoxo de pertencer, ao mesmo tempo, à «retaguarda» e à «vanguarda» da dramaturgia alemã. Após a grande noite nazi, o seu público retoma os anos pré-hitlerianos que assistiram ao aparecimento do teatro épico. E esta dramaturgia de combate resulta não de uma pesquisa no domínio estético, mas de uma evolução ideológica que vai do vitalismo anárquico de *Baal*, ao materialismo dialético do *Círculo de Giz Caucasiano*. [126]

Vasques considera o Expressionismo uma singularidade da arte alemã e dos artistas germânicos que refletiam tradições medievais das intempéries da alma, inquietações da morte e fatalidades. Segundo ela, o teatro expressionista dava forma a uma atitude moral, e tinha como pressupostos centrais uma reação contra o passado e em defesa da expressão da subjetividade. Mas entende que:

> (...) o teatro expressionista tenha traduzido um sujeito destituído de identidade – ou possuidor de uma identidade fragmentada – ou que esta identidade seja, nos dramas, negadas através de uma personagem progressivamente mais estática, desumana, como os “autômatos humanos” dos dramas de Kaiser (...). [127]

Georg Kaiser (1878-1945) explora a ideia de uma regeneração da humanidade a partir de ângulos diferentes e em diferentes contextos, assim como Ernst Toller (1893-1939) em sua fase inicial. A trilogia composta por *Die Koralle* (*O Coral*, 1916-17), *Gás I* (1917-18) e *Gás II* (1918-19):

---

125 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 108.

126 BRECHT, Bertolt, HABART, Michel, BENJAMIN, Walter, LEFEBVRE, Henri, PISCATOR, Erwin, SCARPETTA, Guy, PLANCHON, Roger, DORT, Bernard, GROTOWSKI, Jerzy, MOLEÓN, José, DAVIS, R. D., SYS, M., *Teatro e Vanguarda*, trad. Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 19.

127 VASQUES, Eugénia, *Expressionismo e Teatro*, Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2003, p. 6.

> (...) começa idealisticamente com a mensagem de que um Homem melhor está para nascer, mas conforme ele se desenvolve, torna-se a própria sentença pessimista de Kaiser sobre o futuro da humanidade. Em sua visão profética de uma sociedade condenada à destruição, profere significativamente uma declaração antiutópica como qualquer drama do século XX. [128].

Já a primeira peça de Toller, *Die Wandlung* (1919), produzida em estilo expressionista, estabeleceu-o entre os principais dramaturgos da década de 1920. Posteriormente, *Hoppla, wir leben!* (1927), consagraria Piscator como principal encenador de um teatro proletário na Alemanha.

A autora Eugénia Vasques acrescenta que a expressão da subjetividade se transformava em um símbolo coletivo, como em *O Homem-Massa* (1920) de Toller. O espetáculo expressionista recorria frequentemente à composição de grupo e muitas vezes escolhia a máscara como meio de representação para a massificação, configurando uma visão crítica do mundo e da sociedade, reduzida ao símbolo e à alegoria, que ganhavam forma cênica marcada por abstração estética, fortemente teatralizada e expressiva, também exteriorizada em símbolos distorcidos, atores mecanizados (como propunham Appia, Craig e Meyerhold), maquiagem estilizada, luzes recortadas, à mercê do encenador. A iluminação cênica contemporânea deve muito ao expressionismo, pois a evolução tecnológica dos projetores possibilitava neste período, seu uso como um fator de expressão dramática, através de cortes de luz que favoreciam apenas algumas zonas. Também o espaço cênico tornava-se frequentemente um vazio repleto de significação (Appia), concedendo ao espectador certo poder criativo.

> As implicações desta nova forma de encarar a encenação de uma peça de teatro são, então, a despromoção de qualquer descritividade cénica, de qualquer tentação imitativa – o Expressionismo, filho do Simbolismo, é também "anti-aristotélico" – e a procura da expressão da "essência do drama" por meio de uma forte simbolização do objecto de cena, das linhas e das cores e do uso plástico da iluminação. [129]

Da mesma forma o ator expressionista tornava-se portador de uma ideia, mais do que um simples intérprete. Concebia sua personagem de forma estilizada,

---

128 BENSON, Renate, *German Expressionist Drama – Ernst Toller and Georg Kaiser*, New York: Grove Press, 1984, p. 99, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

129 VASQUES, Eugénia, *Expressionismo e Teatro*, Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2003, p. 10.

nunca como faria na vida, nem como um imitador. A visão expressionista do trabalho do ator "se afasta do realismo cerebral proposto por Diderot e da construção psicológica da personagem sistematizada por Stanislavski"[130], aproximando-se mais da técnica de Meyerhold, de quem falaremos a seguir. No expressionismo, portanto, temos um ator que transpõe o estado emocional em ação por meio de símbolos, desenhando traços grossos, muitas vezes até excessivos.

O autor, dramaturgo e professor português Armando Nascimento Rosa (1966-) considera[131] o teatro expressionista como de exasperação existencial deceptiva e/ou cristológica, com tendência pré-épica de um imanentismo materialista, de protesto pessimista. Nele, a encenação concebe a cena como "lente de aumento" (metáfora do teórico expressionista Yvan Goll) e as personagens acompanham a descontinuidade formal dramático-narrativa, num textocentrismo em fuga (o espaço como fulcro do corpo e da cena, a voz alterada do grito e da rouquidão, o corpo como signo do *Homem-Massa* e da movimentação mecânica desnaturalizante como a que se verá em Meyerhold), ao passo que o teatro simbolista teria vocação metafísica e mística, com sincretismo entre paganização sensorial panteísta e transcendentalismo platonizante, de esteticismo idealista. A encenação simbolista torna visível o que permanece oculto no decurso da experiência comum (característica que veremos de certa forma refletida na obra de Peter Brook, sobretudo na última parte deste capítulo, e que apresenta algumas semelhanças com o Teatro de Personagens que se apresenta a partir do capítulo seguinte), e é construída lado a lado com um textocentrismo absoluto e não em fuga, que tem o verbo como fulcro, a palavra rítmica, que valoriza o silêncio (como valoriza Maeterlinck). Há uma linearidade dramático-narrativa. As personagens se apresentam em desrealização anímica, com tendência a se apagarem pelo fato das palavras se sobreporem a elas e não ao contrário. O simbolismo recorre a uma metáfora sublime enquanto o expressionismo traça uma hipérbole grotesca.

Considera-se, de acordo com Eugénia Vasques, algumas obras de Brecht, ao lado das de Toller, como as últimas produções do drama expressionista, entre elas:

130 VASQUES, Eugénia, *Expressionismo e Teatro*, Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2003, p. 11.

131 Cf. ROSA, Armando Nascimento, *As Máscaras Nigromantes*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, pp. 102-104 (Quadro comparativo entre teatro simbolista e expressionista).

Tambores na Noite, representada em 1922, e *Baal*, em 1923.

Para Habart, *Baal* exalta a figura do artista enquanto rebelde exemplar. Desafia as convenções ao apresentar-se obsceno, criminoso e violento. A sátira social já se faz presente a partir do empreiteiro capitalista para quem tudo se vende. E observa que: "a partir de Baal e ao longo de toda a sua obra, Brecht coloca o problema do conteúdo da ameaça social"[132]. Posteriormente, em Ascensão *e Queda da Cidade de Mahagonny* (1927) e em *Ópera dos Três Vinténs* (1928), a sátira revela a tomada de consciência cada vez mais clara de uma dialética marxista, caracterizando o conflito entre seu instinto vital e sua fúria de destruição. Somente com o fim do fascismo poderia edificar um mundo socialista (*O Círculo de Giz Caucasiano*).

Ainda segundo Habart, a evolução de Brecht ao decorrer de seu percurso (com diferentes fases) corresponde a uma situação psicológica enraizada no seu próprio ser, pondo em conflito seu desejo pela bondade e a dureza exigida ao militante marxista, o que transpareceria nas suas personagens concebidas.

> Coolie, Johana e tantos outros morrerão por terem respondido aos seus impulsos de caridade. Ti Coragem e os seus filhos prejudicam-se cada vez que têm um gesto bom. Os grandes gestos não foram feitos para o povinho. Quando Ti Coragem abandona a cena solitária e o despojado dos seus haveres, parece arrastar atrás de si o peso infinito das suas vãs compaixões. São assim as personagens de Brecht – de serem boas acabam por ser dignas de dó. Se uma obra como *Boa Alma de Sé-Tchouan* [*A Alma Boa de Setsuan*] que faz a apologia dos inconvenientes da bondade, ultrapassa o didactismo austero que era a sua razão de ser, é porque está, apesar de tudo, impregnado de diálogos delicados e risonhos, de poesia simples, de refrãos comoventes e dessa dignidade humana que já se encontrava em *Galileo*. [133].

Da mesma forma que em Brecht, temos o aspecto político e ativista da obra do russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940?). No contexto de uma Rússia ainda moldada pelo quadro simbolista, rompia-se, portanto, o palco italiano e a então tradicional luz de ribalta. Meyerhold, apesar de ainda jovem, promove suas primeiras

132 BRECHT, Bertolt, HABART, Michel, BENJAMIN, Walter, LEFEBVRE, Henri, PISCATOR, Erwin, SCARPETTA, Guy, PLANCHON, Roger, DORT, Bernard, GROTOWSKI, Jerzy, MOLEÓN, José, Davis, R. D., Sys, M., *Teatro e Vanguarda*, trad. Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1970, ´p. 20.

133 Idem, pp. 31-32

inovações cênicas e por conta disso recebe o convite de Stanislavski para dirigir com ele o Teatro-Estudio. Lá, inicia a sistematização de suas experiências, sobretudo nos ensaios da peça *La Mort de Tintagiles* (1905-1906), de Maeterlinck, a utilizar-se de uma técnica de interpretação baseada na gestualidade e na voz, priorizando o jogo facial não psicológico do ator, e favorecendo o(s) espetáculo(s) com inovações cênicas como penumbras, abolição de bastidores, entre outras, que redundam numa plasticização do trabalho do ator, e num teatro "apresentacional", que privilegia o olhar e o movimentar-se, ao invés do "sentir" proposto por Stanislavski, o que o fez abandonar definitivamente o Teatro-Estudio. Em 1903, publica seu estudo teórico *Sobre o Teatro* (no qual formula os princípios do «teatro de convenção consciente» e do «grotesco») e funda a Escola de Arte Musical e Dramática de Vs. Meyerhold. Nela, até o ano de 1917 trabalha na concepção de um teatro novo e integra-se ao movimento construtivista. Para ele:

> A palavra grotesco (ial. grottesco) designa o cómico grosseiro em música, em literatura e nas artes plásticas. Designa, sobretudo, o monstruosamente bizarro, produto do amor que, sem razão aparente, aproxima as nações mais divergentes, porque afastando os pormenores e não atendendo senão à originalidade, só retém o que corresponde à sua atitude perante a vida, atitude feita de alegria de viver de ironia e de capricho. [134]

Em 1918, filia-se ao Partido Comunista (até 1929), implementando desde então um teatro de intervenção estética e social, através da «biomecânica» para o ator. A biomecânica era um sistema de treinamento para seus atores, mas podia ser posta em cena, somada ao cenário construtivista. Partia do princípio:

> Se o ator tiver bons reflexos, a partir de um movimento adequado, um sentimento adequado é excitado. A biomecânica aparenta-se com as ações físicas de Stanislavski, mas em a preocupação de favorecer o "reviver". As cabriolas, os saltos, não têm forçosamente uma justificativa psicológica. [135]

O ator de Meyerhold, como em Brecht, tinha uma missão social e não devia

134 MEYERHOLD, Vsévolod, *O Teatro Teatral,* trad. Nina Gourfinkel, Lisboa: Arcádia, 1980, pp. 110-111. Meyerhold teria citado, em itálico, a definição de grotesco dada pela grande Enciclopédia Russa de 1902.

135 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 148.

comover-se com as personagens. Ao contrário de Stanislavski, é avesso ao "trabalho de mesa" e trabalha no palco, agindo sem parar sobre os atores, modelando o imprevisto. Sua concepção de espetáculo é uma "gestação" mantida em esboço, o que tornaria cada espetáculo em vias de ser feito a cada apresentação.

Criticando o Teatro de Arte de Moscou, Meyerhold considera "o teatro naturalista um processo de *cópia de estilos históricos*"[136], no qual o encenador transforma a cena numa exposição de museu, repreduzindo uma ação determinada. E dessa forma, os atores estariam focados na expresão facial, com maquiagem sempre muito característica e sem treinamento corporal, acusando o Teatro de Arte de não possuir uma cultura física como matéria de ensino. Para ele os atores são levados a observar pormenores cotidianos ao invés de desenvolverem seu próprio sentido estético, como atores que retêm máscaras perfeitas através da memória, mas sem movimentos rítmicos. E assim demonstra claramente seu posicionamento mais simbolista:

> O teatro naturalista exige do actor uma expressão nítida, acabada, precisa; não admite um jogo alusivo, voluntariamente impreciso. Eis por que, frequentemente, esse actor *exagera*. Ora, *interpretando uma personagem não tem necessidade alguma de precisar rigorosamente os contornos para dar a figura clara*. O espectador possui a faculdade de completar a alusão por meio de imaginação. Muitos são atraídos ao teatro pelo seu mistério e pelo desejo de o penetrar. O teatro naturalista parece recusar ao público esse poder de sonhar e de completar que exerce quando ouve música. [137]

E para dar exemplo disso em sua obra *O Teatro Teatral*, usa como referência a montagem de *A Gaivota*, na qual calava-se a imaginação do público, quando as personagens falavam sobre uma paisagem que estava pintada por trás das janelas. Ainda sobre a montagem desse espetáculo, cita uma conversa de Tchekov com os atores, e entre eles Anton Pavlovitch, no qual discutiam sobre a reprodução perfeita do ambiente. Acusa o Teatro de Arte, de seguir a procura da "quarta parede", tornando-se uma loja de objetos de museu ao tentar reproduzir tudo em cena, como

136 MEYERHOLD, Vsévolod, *O Teatro Teatral*, trad. Nina Gourfinkel, Lisboa: Arcádia, 1980, p. 29.
137 Idem, pp. 30-31

na vida real[138].

Temos portanto, no teatro do Ocidente do século XX, uma problemática com raízes antigas, e divisora de opiniões por parte de artistas que influenciam gerações: a crise da mimese, e com ela, a crise do drama e da personagem. A relação mimética da obra teatral com a realidade afirma-se em diferentes vertentes, porém permanece na representação teatral.

> Desde Platão, a questão da arte dramática é colocada tendo a mimese como referência. Mais que isso, é a concepção mimética da relação artistica que justifica a condenação do teatro. Com efeito, para Platão o teatro é uma arte totalmente produzida sob o signo da imitação. Como tal, situa-se numa relação de terceiro grau com o real (com a essência das coisas): por conseguinte, é falsa, mentirosa, enganadora. Portanto, a mimese acha-se ao mesmo tempo na origem do drama e de sua condenação em Platão e, posteriormente, em todos os que rejeitam o teatro em nome da metafísica ou da moralidade, de Santo Agostinho a Rousseau. Reabilitada por Aristóteles, que na *Poética* coloca o teatro assim como as outras artes do discurso num funcionamento mimético positivo e criador, a mimese afirma-se como o determinante primordial da estética teatral. Considerando que o teatro e o pensamento do teatro não cessaram de se construir e posicionar até o século XX com relação à poética aristotélica, a arte dramática define-se amplamente como uma prática em sua totalidade por sua categoria. [139]

A crise da mimese traz com ela uma obrigação do artista ser criativo, não podendo "limitar-se" à imitação. E dessa forma um grupo de artistas no qual podemos inserir Artaud, Craig, Appia, Pirandello e, sobretudo Brecht, ao apresentarem uma pluralidade de formas teatrais trazem aos contemporâneos novas relações com a criação teatral, além de possibilidades para a escrita cênica, como colagem, metadrama, parábola, rapsódia, etc. E por falar nisso, as dramaturgias antagônicas à mimese, ao questionarem o teatro psicológico e a ideologia essencialista punham em causa também a apresentação das personagens. Isso já acontecia desde Strindberg e Pirandello, e depois com mais força no Teatro do Absurdo. As personagens retornariam requalificadas, cabendo aos atores e ao espetáculo definir sua concepção de forma mais "encarnada" ou "distanciada".

---

138 Cf. MEYERHOLD, Vsévolod, *O Teatro Teatral*, trad. Nina Gourfinkel, Lisboa: Arcádia, 1980, p. 35.

139 LOSCO, Mireille, e NAUGRETTE, Catherine, "Mímese", In: SARRAZAC, Jean-Pierre, *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, trad. André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 113.

2.3. Considerações sobre alguns artistas dos séculos XX e XXI

No século XVII, segundo o autor francês Jean-Jacques Roubine, temos uma classe intelectual francesa que impõe um papel soberano ao texto na prática teatral – a figura do encenador ascenderia para uma posição dominante somente no século XX. Nesse contexto, as práticas de um teatro que não respeitassem essa "lógica" eram marginalizadas, mas não deixavam de se desenvolver, como no caso da *Commedia dell'Arte*. Este estilo teatral crescia e por isso mesmo incomodava. Foi alvo, na França, de medidas que a limitariam ao longo dos séculos XVII e XVIII. Tal estilo, que usa um modelo completamente diferente dos padrões da classe intelectual vigente, com utilização do corpo para acrobacias, canto, dança e, sobretudo, com o uso das máscaras, em espetáculos nos quais:

> (...) o roteiro é elaborado pelo chefe da companhia ou por um comediante dotado para esse mister. É condicionado pelas possibilidades específicas do elenco, ou seja, é concebido (ou remanejado) para colocar em relevo os talentos particulares da vedete do momento. E finalmente, aspecto mais importante que todos, ele não passa de um enredo: não se torna texto senão através da improvisação dos atores. Um texto, bem podemos imaginá-lo, que se modifica e se enriquece ao sabor das suas peregrianções e das suas sucessivas apresentações. [140]

Este questionamento de sistemas de valores entre texto, linguagem e encenação voltaria a ser posto em prática pouco antes da virada do século XX, desencadeando uma multiplicação de buscas e experimentações artísticas em outro sentido. Em suma, temos no século XX uma nova possibilidade para a encenação que até então apoiava-se notadamente no texto, e técnicas de interpretação que se reformulavam na busca por personagens que "encarnassem" a visão prévia do autor. Neste momento, havia um paralelo entre a tradição de Jacques Copeau (1879-1949) e a nova relação entre autor e encenador de Stanislavski e Tchekov, na qual a encenação ganha importância.

Para Copeau, autor, ator e encenador, crítico literário e fundador da *Nouvelle Revue Française*:

---

140 ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 47.

> A encenação deveria ser a arte, mais leve e sutil, de fazer faiscar todas as facetas de um belo texto, de explorar todos os seus recursos intelectuais (o sentido...) e emocionais (a música, a poesia...). Valorizado pelo dispositivo cênico abstrato do Vieux-Colombier, o ator, auxiliado por alguns objetos sugestivos ou simbólicos, era incumbido da missão de projetar o texto, de fazê-lo vibrar e viver. [141]

A tradição de Copeau é seguida mesmo após a Segunda Guerra Mundial, por Jean-Louis Barrault e Jean Vilar, discípulos de Charles Dullin (1885-1949), entre outros. Jean Vilar (1912-1971), ator e encenador, "considerou sempre que o texto deve ser o núcleo orgânico do espetáculo, ao qual todo o resto deve ficar subordinado"[142], em visão antagônica a dos simbolistas.

Já Meyerhold, não hesita em abandonar a soberania do texto e submetê-lo às suas próprias pesquisas, atribuindo um novo significado ao texto, político e/ou histórico, considerando que "o sentido de um texto pode modificar-se de uma época para outra, de um público para outro, e que as *intenções* do autor não podem excluir outras referências na interpretação de uma peça e na sua encenação"[143]. E este novo sentido para sua encenação não se limitava ao texto. O corpo e os gestos do ator contrastavam-se em movimento e imobilidade, além da voz gritada e murmurada. Tornavam-se alternativas para a supremacia do texto, como em *Irmã Beatriz*, de Maeterlinck.

Na França, o autor e encenador Gaston Baty (1885-1952) procurava, mais do que livrar-se ou desconstruir o texto, exercer o papel de "encenador-criador" do espetáculo, retomando ou reencontrando as ideias de Craig. Para tanto, escolhia textos de autores que lhe permitissem fazê-lo sem enfrentar grande resistência, como em *Intimité*, de Pellerin (1921), ou *Maya*, de Gantillon (1924), além de adaptações de romances famosos, como *Madame Bovary*, de Flaubert.

Ainda na década de 1920, Antonin Artaud (1896-1948) reivindica maior liberdade do encenador para com o texto, ao considerar que o texto teatral possui uma riqueza polissêmica disponível ao encenador. Introduzindo uma inversão radical de valores, Artaud usa o texto apenas como veículo, instrumento de partida, e

141 ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 53.

142 Idem, p. 99

143 Idem, p. 61.

"rejeita – e *O Teatro e Seu Duplo* reafirmará vitalmente essa recusa – tudo aquilo que define as qualidades literárias e poéticas que costumam ser valorizadas numa obra dramática"[144], valorizando o conteúdo implícito, que não está contido no texto.

> Por que razão é que no teatro, pelo menos no teatro como o conhecemos, na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, ou seja, tudo o que não pode ser expresso pela fala, pelas palavras, ou se preferem, tudo o que não está contido no diálogo (e até no próprio diálogo considerado em função de suas possiblilidades de ser «som» no palco, em função das *exigências* desta sonoreidade) é relegado para o segundo plano?
> (…)
> O diálogo – algo que é falado e escrito – não pertence especificamente ao palco, pertence aos livros.
> (…)
> Afirmo que o palco é um lugar físico concreto que deve ser preenchdio e a que se tem de dar uma linguagem própria concreta. [145]

Artaud refere-se nos trechos acima citados, a uma poesia que está presente na linguagem e que deve segundo ele, ser substituida por uma poesia no espaço. E entre essas formas de poesia no espaço a que se refere, está mais do que as formas e cores, uma linguagem de signos, sem palavras, que normalmente são reduzidos, segundo ele, a uma escala quase nula na representação teatral.

Em Artaud, a dramaturgia rompe com a estrutura intelectual do texto, e as palavras são utilizadas (em rituais, cerimônias) num sentido encantatório, mágico («Teatro da Crueldade»):

> Não se trata portanto de expulsar o texto para reencontrar formas já catalogadas da teatralidade. O que é anulado aqui é tudo aquilo que produz *sentido, mensagem*; o autor, sem dúvida, mas de certa maneira também o encenador. Pois, a partir dessa visão, o único sentido haverá de emergir do acontecimento teatral. Quer dizer que escapará do domínio tanto do autor quanto do diretor. Surgirá daquilo que mais tarde Grotowski chamará de *encontro*. Do confronto entre espectador e espetáculo. De uma sacudidela violenta, de uma comoção, de uma transformação do primeiro pelo segundo. [146]

Para Peter Brook, Artaud propunha um teatro que contivesse aquilo que era recorrente no crime e na guerra: imagens cênicas violentas, provocadoras e de força

144 ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 64.

145 ARTAUD, Antonin, *O Teatro e Seu Duplo*, trad. Fiama H. P. Brandão, Lisboa: Fenda Edições, 1996, pp. 36-37.

146 ROUBINE, *op. cit.*, 1998, p. 65.

imediata, que baixasse todas as defesas do público, chocando-o, inquietando-o, para que assim recebesse uma carga poderosa dos atores, através de "um teatro que se comporta como a peste, por intoxicação, por contágio, por analogia, por magia, um teatro em que a representação, o acontecimento em si, substitui o texto"[147].

O encenador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), constantemente tem seu trabalho comparado com Artaud. Segundo Roubine, Grotowski rompe a arquitetura teatral tradicional para envolver o espectador tal como Artaud aspirava, escapando às limitações da estrutura italiana de forma radical.

> Pelo mundo afora, o desejo de transformações, o cansaço diante das práticas conhecidas, e talvez também um questionamento de um brechtianismo que começava a afundar-se no academicismo, criaram um clima propício à (re)descoberta do Teatro da Crueldade. Em todo o caso, nossa época assistiu a um grande florescimento de experiências inspiradas nas teses artaudianas, ou em exata convergência com elas. As tentativas do Living Theatre nos Estados Unidos e, a seguir, na Europa, as buscas de Peter Brook na Inglaterra e de Jerzy Grotowski na Polônia constituem sem dúvida os empreendimentos mais rigorosos e bem-sucedidos sob esse aspecto. [148]

Grotowski, por sua vez, admira declarada e consideravelmente Antonin Artaud, mas considera Stanislavski como sua maior referência de formação[149], embora suas soluções difiram muito das dele, chegando mesmo a se opor a elas, muitas vezes. Segundo Peter Brook, "ninguém mais no mundo, desde Stanislavski, tem investigado a natureza do trabalho do ator, seu fenômeno, seu significado, a natureza e ciência dos seus processos mentais, físicos e emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski"[150]. Além das considerações e questões levantadas por Stanislavski e, especialmente, seu treinamento com as «ações físicas», interessam a Grotowski os exercícios de ritmo de Dullin, a investigação de Delsarte sobre a extensão e contração do gesto, a biomecânica de Meyerhold, a síntese de Vakhtanghov sobre Stanislavski e Meyerhold, e em particular, as técnicas de treinamento do teatro oriental (Ópera de Pequim, o Kathakall da Índia e o Nô do

147 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 69.

148 ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 100.

149 Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 12.

150 BROOK, Peter, "Prefácio", In: GROTOWSKI, *op. cit.*, 2013, p. 09.

Japão). Quanto à sua inevitável comparação com Artaud, sobretudo ao discorrer sobre a «crueldade», o polonês esclarece que suas formulações seguiram outra direção, baseadas em premissas diferentes, assim com no caso de outros autores:

> Artaud foi um visionário extraordinário, mas seus escritos têm pouco significado metodológico porque não são produto de longas investigações práticas. São professias assustadoras, não um programa. Quando falo sobre "raízes" ou "alma mítica", perguntam-me sobre Nietzsche; se mencionar "imaginação de grupo", surge Durkheim; se uso o termo "arquétipos", Jung. Mas as minhas formulações não vêm de disciplinas humanísticas, embora eu as utilize em análises. Quando falo da expressão de signos do ator, perguntam-me sobre o teatro oriental, particularmente do teatro chinês clássico (principalmente quando sabem que estudei lá). Mas, como um alfabeto, os signos hieroglíficos do teatro oriental são inflexíveis, ao passo que os signos que usamos são o esqueleto da ação humana, a cristalização de um papel, a articulação de uma psicofisiologia particular do ator. [151]

Mas não considera o fato de abolir o palco separado do auditório exatamente como uma aspiração já revelada por Artaud: "Ele simplesmente propôs a plateia no centro e encenar nos quatro cantos da sala. Isso não é nenhuma eliminação da barreira palco/plateia, e sim a substituição do clássico teatro de bonecos por outra estrutura rígida"[152]. Ainda assim, reconhece-se em Artaud ao considerar que a essência do teatro não se encontra na narração de um evento, e que sua realidade teatral é instantânea e não mera ilustração da vida, estando "ligada a ela *apenas por analogia*"[153]. Em contrapartida observa que todo o princípio discursivo e a tradição do teatro francês que falamos no item 2.3 já haviam sido questionados por Stanislavski, e que a recusa de um teatro que se contentasse em ilustrar o texto dramático já estava presente no "teatro autônomo" de Meyerhold.

Grotowski considera como ponto alto de Artaud a influência criativa proveniente do teatro balinês, através de expressões concretas em "signos cósmicos" e "gestos evocando oderes superiores", que trariam deste «teatro sagrado», a esponteneidade e a disciplina, uma fortalecendo a outra e vice-versa. Em seu "ato total", essa conjunção de opostos teria sido oracularmente abordada na obra artaudiana. E também considera essa uma de suas principais diferenças entre

151 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 19.

152 Idem, p. 85

153 Idem, p. 84

os teatros de Brecht e Stanislavski. “Essa lição não foi entendida nem por Stanislavski, que deixou os impulsos naturais dominarem, nem por Brecht, que deu demasiada ênfase à construção de um papel”[154]. Considera, portanto, que Artaud tenha sido um profeta visionário, apesar de suas impactantes metáforas não terem nos deixado técnicas concretas ou qualquer método. Não que o próprio Grotowski tivesse uma metodologia única, ou um trabalho didático de mão única, mas sim preceitos para guiar cada ator individualmente. Mais do que isso:

> Não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. [155]

Não há aqui uma combinação eclética de disciplinas para compor um treinamento. As produções remetem ao resultado de uma busca detalhada, uma investigação inesgotável e exaustiva sobre a relação entre plateia e ator, na qual o ator se entrega completamente a uma técnica de “transe”, concentrando-se em integrar corpo e mente, em níveis muito profundos e instintivos de seu ser, transcendo o corportamento “natural” comum ordinário. S*ubtraem-se* as máscaras da vida real de forma radical, de forma a restar apenas um ator despido e exposto em suas camadas mais íntimas. Propõe-se ao ator que ele se transforme diante dos olhos do espectador pela luz de seus impulsos internos e de seu corpo, em tempo real, apresentando-se uma transformação genuína, na qual o ser humano ali renasce diante do público, transformando-lhe também por esse motivo, num teatro o qual “o signo, e não o gesto comum, é a unidade elementar da expressão”[156].

A interpretação não é mais uma representação simulada, realista ou estilizada da ação, mas um ato que o ator tira profundamente de si mesmo, rejeitando todas as suas máscaras, mesmo as mais íntimas (o que nos faz lembrar o trabalho da artista brasileira Denise Stoklos, da qual falaremos a seguir). E, assim, o encenador torna-se uma guia para o ator, numa descida para o fundo de si mesmo. Esse desvendamento se processará diante do espectador, no intuito de transformá-lo por

154 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 86.
155 Idem, p. 13
156 Idem, p. 14

meio de um “encontro” sincero. Precede ao trabalho de interpretação e apresentação de espetáculos um intenso treinameto corporal e vocal, que criam grande resistência aos intérpretes. Técnicas do Hatha Yoga, e de correntes chinesas, provêm flexibilidade ao corpo e ampliação da capacidade respiratória consciente. O trabalho físico é muito intenso. A técnica de ressonância vocal, logo no ínício, também se faz fundamental, e consiste basicamente na busca pela voz natural do ator através de diferentes impulsos do corpo, visando abri-la, expandi-la, até que ressoe por conta própria.

Apesar de não haver um método específico, pois cada ator é visto como um indivíduo, Grotowski forma seus atores com base em um treinamento corporal exaustivo e intenso, pois considera “a necessidade de conhecer e dominar perfeitamente os seus recursos”[157]. Neste tipo de treinamento, não apenas o cansaço físico, mas também o esgotamento psíquico e nervoso traz à tona uma verdade que o autocontrole normalmente não permite. “Em suma, o esgotamento é o estado mais propício ao autodesvendamento”[158].

E neste tipo de interpretação, a voz e o gesto não necessariamente precisam caminhar juntos. Ao contrário, a contradição é bem-vinda, e um gesto pode ser expresso simultaneamente por duas partes do corpo com ritmos diferentes, como para Delsarte. A memória emotiva é usada, sobretudo, na fase inicial dos ensaios, para que o ator, ao lado da personagem, revele seu eu profundo, sua natureza autêntica. Mas é posto a nú, despojado de cenários, música, e qualquer recurso, num «teatro pobre». Tudo o que lhe resta é o gesto, a voz, a respiração e o pensamento. Buscará nas suas próprias lembranças momentos de clímax físicos preciosos, guardados por uma memória concreta íntima, não banal e verdadeira, quase sempre protegida por imensa resistência. “As memórias são sempre reações físicas. É a nossa pele que não se esqueceu, são nossos olhos que não se esqueceram”[159]. Apenas assim se faz teatro para Grotowski, violando os estereótipos da visão, sentimento e julgamento, e revelando pela respiração e pelo

157 ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 194.

158 Idem, p. 195

159 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 176.

corpo, um impulso interior provocador, proveniente do organismo humano.

De acordo com Odette Aslan, o ator em Stanislavski empresta seu corpo para construir uma personagem sem que sua própria personalidade seja contaminada. O ator "se apaga" diante da personagem, ao passo que em Grotowski o ator "absorve a personagem, repensa-a e exprime-a englobando-a em uma projeção de sua própria personalidade"[160].

Em seu trabalho no Teatro Laboratório de Wroclaw, a representação do ator toma um novo rumo. O ator torna-se sua própria personagem naquilo que Grotowski chamava de "um ato de desnudamento", o que remodela também a questão do lugar e da natureza do texto. Esse desnudamento do ator visa uma intimidade profunda com o espectador, objetivando atingi-lo como nunca no teatro tradicional, através de um encontro entre ator e público.

> Esse ato de desnudamento total de um ser torna-se um presente de si mesmo que beira a transgressão dos limites e do amor. Eu chamo isso de ato total. Se o ator entrega-se à atuação de tal maneira, torna-se uma espécie de desafio para o espectador. [161]

Para Brook, o teatro de Grotowski é um veículo de análise e exploração pessoal do ator, já que ele trabalha a sua própria pessoa e recorre aos elementos do seu ser como ferramenta de pesquisa, expandindo o conhecimento de si mesmo sob condições dolorosas:

> O actor deixa-se «penetrar» pela personagem; no início, ele próprio é um obstáculo a que isso aconteça; à medida que vai adquirindo o domínio técnico sobre os meios físicos e psicológicos ao seu dispor, através de um trabalho constante, consegue quebrar as barreiras. A «autopenetração» pela personagem está relacionada com a exposição: o actor não hesita em mostrar-se tal qual é, pois sabe que o segredo da personagem exige de si uma abertura total, revelando os seus próprios segredos. Assim, o acto de representar é um acto de sacrifício; um acto de sacrificar o que a maior parte das pessoas prefere esconder – este sacrifício é a sua dádiva ao espectador. [162]

160 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 290.

161 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 94.

162 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 85.

Neste novo campo explorado, há um tratamento para um texto que adquire a partir deste encenador uma dimensão mitológica e arquetípica, e que proporciona uma experiência coletiva.

As experiências do Teatro Laboratório de Wroclaw revolucionam a tradição cenográfica, rejeitando-a. Grotowski reduz a distância entre os atores e o público permitindo-lhes agir diretamente sobre os indivíduos, no qual o olhar, a respiração, o suor, entre outros, têm participação fundamental. Esta aproximação entre ator e espectador integra-os, como em *Os Antepassados* (1961) e *Fausto* (1963), inspirado em Marlowe, nos quais os atores circulam entre os espectadores. Suas encenações de «teatro pobre» abstêm-se completamente da estrutura teatral, e podem ser realizados em qualquer espaço.

E assim, influenciando outros artistas como o italiano Luca Ronconi em sua montagem de *Orlando Furioso* (1969), Grotowski colabora para uma verdadeira explosão da estrutura teatral italiana na década de 1960. Cada uma de suas montagens é projetada para um novo espaço entre atores e espectadores.

> Isso permite uma variação infinita de arranjos espaciais entre ator e plateia. Os atores podem representar entre os espectadores, interagindo diretamente com a plateia e permitindo a ela um papel passivo no drama como, por exemplo, nas nossas produções de *Caim*, de Byron e *Shakuntala*, de Kalidasa. Os atores podem também construir estruturas entre os espectadores, incluindo-os na arquitetura da ação e submetendo-os à sensação de pressão, congestão e limitação do espaço, como em *Akropolis*, de Wyspianski. [163]

Pela luz dos espetáculos de Grotowski, Ranconi, Thèâtre du Soleil, e uma lista interminável de artistas, a estrutura teatral começa um caminho de variações infinitas, o que também não impede a estrutura tradicional de seguir seu percurso.

O laboratório é um espaço de investigação. “A preocupação essencial é encontrar a perfeita relação entre ator e espectador para cada tipo de representação e condensar essa decisão no arranjo espacial”[164]. E a concepção de cena do «teatro

163 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 16.

164 Idem

pobre», também considera um espaço cênico do qual faz parte apenas o indispensável para seus atores, não deixando de atribuir aos mesmos um sentido teatral decorrente de sua integração com o espaço e com a ação. Seu efeito gera carga simbólica e são estes os elementos de estruturação do espaço. Esta preocupação com a adequação às personagens, considerando suas peculiaridades, surgiu na cena naturalista, porém a exclusão de objetos cenográficos que não possuam relação com a criação artística tem herança no simbolismo:

> Esse é o caso dos *objetos.* A multiplicação dos acessórios no palco naturalista e a sua flagrante inutilidade dramática haviam contribuído para desacreditar o objetivo cênico. Recriminavam-se a sua insignificância teatral, o seu ilusionismo barato. Já os simbolistas os haviam expulsado do palco, ou quase; e Appia como Craig seguiram o mesmo caminho. A presença cênica de um objeto passou a ficar subordinada a uma imperiosa necessidade dramática. Seu poder significante devia ser tanto mais irrefutável que, estando praticamente só num espaço feito de volumes e luzes, o objeto atraía todos os olhares. [165]

No que se refere ao texto, Grotowski rejeita a total subserviência aos propósitos do autor, mas não necessariamente destrói a obra em um benefício distinto. “O que ele modifica é a divisão das falas e a sucessão das cenas, um pouco ao modo de Meyerhold, porque ele se coloca no centro da obra e repensa a estrutura”[166]. O intérprete e a investigação vêm primeiro. É preciso conhecer a obra primeiro para depois saber o que ela quer dizer e para onde será levada: “Sabemos que o texto em si não é teatro, e que se torna teatro apenas pelo uso que os intérpretes fazem dele – isto é, graças às entoações, à associação de sons, à musicalidade da língua”[167].

Segundo Roubine, os figurinos de Grotowski também rejeitam o “teatro rico”, recusando qualquer decorativismo, e são usados como uma ferramenta expressiva para a apresentação da personagem, sua integração com esta nova concepção de espaço cênico, e da sua relação com as demais personagens. E não se complementa de caracterização, como maquiagem ou apliques. Grotowski esclarece

---

165 ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 144.

166 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 281.

167 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 17.

que seus figurinos não possuem um valor autônomo, existe apenas para a personagem e suas atividades, podendo inclusive se transformar diante do público. Elimina-se tudo o que indenpende da atividade do ator, inclusive a música.

Para Brook, Grotowski faz da "pobreza" seu ideal, no qual os atores desistem de tudo, menos do próprio corpo, por tempo ilimitado... E considera o espetáculo como um cerimonial: "Os actores de Grotowski oferecem a sua representação como uma cerimónia a todos aqueles que quiserem assistir: o actor invoca e põe a nu aquilo que existe em todos os homens – e o que a vida quotidiana abrange"[168].

A "cerimônia" e a "ritualização" tem um papel fundamental também no teatro de Peter Brook. De acordo com o autor Colin Counsell, esta ritualização do palco se faz por efeitos de transmutação, escultura do espaço, do movimento e dos corpos em cena. Embora estes recursos sejam comuns em muitos teatros do mundo, não faziam parte dos palcos ortodoxos ocidentais, e conferem ao trabalho de Brook certo teor cerimonial.

Além de explorar inclusive o espaço vertical, essa concepção ritualística de Brook encontra forma nos materiais de cena utilizados, nos quais os objetos se transmutam em significação para além da associação imediata a que remetem. Tornam físico um plano celestial, de acordo com Counsell, referindo-se a este aspecto cerimonial. Tornam «visível» o «invisível». Em *Mahabharata* (1985), por exemplo, arcos e flechas foram representados por varas de bambu simples. Em *Sonho de uma Noite de Verão* (1970), a floresta de vegetação rasteira foi construída com bobinas de arame.

> Enquanto o abstrato invisível não pode realmente aparecer no mundo concreto, para Brook ele pode manifestar-se através desse *efeito*. Por definição, o intangível não pode tomar uma forma tangível, mas é perceptível na arte através de "formas", "ritmos" e "padrões" que culminam em um resultado estético na realidade física. O Invisível de Brook, então, apresenta ao espectador como beleza, uma ordenação extraordinária do material que figura no imaterial divino. [169]

Da mesma maneira como a música expressa o «invisível» não através dos

168 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 86.

169 COUNSELL, Colin, *Signs of Performance – an introduction to twentieth-century theatre*, London: Routledge, 1996, p. 153, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

sons concretos, mas na forma como eles se organizam e dão forma à beleza. “Os sons não se tornam o Invisível, eles o manifestam”[170]. É neste sentido que consideramos um “teatro ritual” para Peter Brook. Rituais que tomam formas variadas, mas nos quais as sequências de ações propõem algo simbólico e não funcional. Ainda para Counsell, essa ritualização pressupõe que “suas atividades tenham sido moldadas de acordo com algum outro *design*, o profano, plano material feito para revelar o imaterial e divino”[171].

Brook considera portanto, o «Teatro Sagrado» como o “Teatro do Invisível – que se torna Visível”[172]. E este tipo de teatro, para ele, tem uma relação direta com o teatro em seu estado bruto, popular, fora do ambiente luxuoso padrão do teatro das classes altas, estando mais próximo das pessoas, fora da sala de espetáculos convencional. Este teatro bruto também vislumbra o «invisível» através de uma dinâmica incisiva. Mesmo sem ter estilo ou convenções, este teatro «bruto» tem sua ambivalência:

> O Teatro Sagrado ocupa-se do invisível – e o invisível contém todos os impulsos secretos do Homem. O Teatro Bruto ocupa-se das ações humanas e é tão terra-a-terra e directo – por aceitar a maldade e o riso – que o facto de ser bruto e rápido parece melhor do que ser sagrado e vazio. [173]

E assim, este autor também considera a influência de Gordon Craig na Europa com os espetáculos que apresentou numa igreja em Hampstead, assim como a cortina branca a meia altura de Brecht com origem em um celeiro, no qual se esticava um arame de uma parede à outra.

Há para Brook uma reafirmação social neste “ritual” que celebra o «invisível» e que proporciona a criação de um teatro feito apenas com o que é absolutamente fundamental, sem decorações excessivas.

Além disso, este encenador inglês preocupa-se em realizar um teatro multidimensional, universal, que não se prenda a um estilo único, contendo diversos

---

170 COUNSELL, Colin, *Signs of Performance – an introduction to twentieth-century theatre*, London: Routledge, 1996, p. 154, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.
171 Idem, p.156
172 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 59.
173 Idem, p. 102

planos de experimentação, como o social, espiritual e político. Um teatro que não se prenda a um único estilo, como o realismo teatral, que segundo ele é exclusivamente «visível». Para isto vai buscar raízes orientais, pois considera o teatro do Ocidente incapaz de expressar tal multidimensionalidade. Considera o teatro comercial do Ocidente como um «Teatro de Aborrecimento Mortal», incapaz de conceber o «invisível». Assim, forma seus atores com bases em disciplinas orientais como artes marciais, Yoga, Teatro Nô, Zen, máscara balinesa, entre outros.

Influenciado por Artaud, Meyerhold, Brecht, Beckett e Grotowski, cria um "teatro capaz de descrever todo e qualquer plano de realidade humana. Seu trabalho tem sido descrito como uma busca por uma 'linguagem teatral universal' e por 'mananciais' dramáticos"[174]. Um teatro mais profundo e essencial do que as diferenças de classe e nacionalidades que separam a humanidade, comunicando dimensões «invisíveis» que vinham se perdendo no teatro do Ocidente. É a partir dessa premissa que considera o "espaço vazio" como conceito chave para a criação de uma linguagem universal que elimine tudo o que se prende a uma cultura única. Para Brook, o teatro começa e termina num espaço vazio e num grande silêncio, uma espécie de *tabula rasa*, na qual nada está definido e tudo é possível. Seu primeiro passo é usar este "espaço vazio" para construir seu espetáculo. Assim reduz o teatro ao que é essencial, retirando toda e qualquer bagagem cultural e começando do zero, de forma minimalista. E para construir um universo multidimensional, "mais importante para Brook do que o vazio literal, era, entretanto, o vazio de estilos"[175].

Segundo Counsell, espetáculo *Marat/Sade*, de Peter Weiss, em 1964, unia técnicas de Brecht e Artaud:

> (...) criando uma dissonância de estilos que compreendem oração Épica e músicas, gritos artaudianos grotescos e contorções corporais. Ao combinar técnicas de diferentes estilos, Brook procurou misturar diferentes construções de realidade, para criar uma multidimensionalidade – o que se ele chama de "cubismo do teatro" – comparável ao de Shakespeare. [176]

174 COUNSELL, Colin, *Signs of Performance – an introduction to twentieth-century theatre*, London: Routledge, 1996, p. 146, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

175 Idem, p. 147

176 Idem, p. 148

A ritualização e uma busca por uma linguagem universal marcam o espetáculo *Orghast* (1971), primeira produção do Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), fundado por Brook em Paris, 1970, no intuito de reunir atores de múltiplas nacionalidades para produzir e realizar teatro pelo mundo afora. A partir dessa lógica, podemos compreender inclusive suas considerações sobre o trabalho com os atores e ensaios.

Ao escolher atores para suas montagens, tem em conta que "o talento não é estático e depende de diversas circunstâncias"[177] e a elas o encenador deve adaptar-se, pois "o encenador que chega ao primeiro ensaio levando um guião já preparado, com tudo anotado, marcações e quejandos, é um autêntico homem do teatro do aborrecimento mortal"[178]. Para tanto, é necessário comparar experiências, cometer erros, voltar atrás em algumas decisões, incubar ideias, recomeçar quando necessário, mesmo que isso possa significar que suas incertezas sejam expostas perante o elenco. Adota essa medida desde 1945, quando foi convidado para encenar *Canseiras de Amor Baldadas*, em Stratford, espetáculo que considera como sua primeira grande produção, na qual precisou mudar de opinião conforme experimentava possibilidades nos ensaios. Para ele: "O ensaio é o momento em que se torna visível o pensamento em voz alta".[179]

Entretanto destaca a liderança como fundamental para que um grupo chegue a algum resultado dentro de um tempo estabelecido. O encenador não é capaz de dar ao ator uma capacidade para a representação, mas sim direcioná-lo para que ele mesmo a encontre dentro de si. Isso se torna viável através de pequenos impulsos, centelhas, que a cada ensaio são conduzidas para que o grupo trabalhe em sentido de uma situação ideal, cabendo a este líder por vezes atacar, recuar, provocar, até que o resultado comece a aparecer, fluir em direção a um universo imaginário, «invisível». Isso de acordo com a influência que sofreu do polonês Grotowski, ao qual reverencia diversas vezes em sua obra:

> Na terminologia de Grotowski, os actores são «penetrados» – «penetrados» por si próprios. Com actores muito jovens, os obstáculos são por vezes muito elásticos; a penetração pode acontecer com uma facilidade

177 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 151.
178 Idem, p. 154.
179 Idem, p. 156

> surpreendente, dando origem a encarnações subtis e complexas que levam ao desespero actores que desenvolveram suas capacidades há muitos anos. [180]

Assim como Grotowski, Brook observa os atores individualmente. Os estímulos podem variar entre algo exterior e o seu próprio movimento interior. Neste sentido, o estudo e reflexão podem ajudar um ator a eliminar barreiras, e se aprofundar mais, outras vezes o inverso pode acontecer. A preocupação em identificar-se com a personagem perde a força proporcionalmente na medida em que os atores começam a entender exatamente o que lhes é exigido. Cabe ao ator de Brook a função de unir o universo imaginário da criação, «invisível», um estado que naturalmente pode ser observado nas crianças, com o universo cotidiano, em cena aberta, o qual inclui o espectador. E esse espectador deve ser incluído nessa comunhão de universos para que o espetáculo possa ter sua razão de ser, para que o público possa ver o «invisível». Cabe ao ator conduzi-lo. "A relação entre ator e espectador, tem sido crucial para Brook, pelo que ele vê essa relação como a base de uma comunicação teatral"[181]. Essa questão da comunicabilidade entre palco e plateia é algo que se solidificou em sua obra, desde *Orghast*, segundo Counsell.

Sobre cenários, espaço cênico e figurinos, Brook considera imprudente a tomada de decisões antes do primeiro ensaio, por questões práticas, embora isso ocorra muitas vezes, em diversos teatros do mundo. Segundo ele, os melhores cenógrafos e figurinistas não encerram seu trabalho criativo após maquetes e desenhos terem sido aprovados. É necessário que acompanhem a evolução dos ensaios, e façam alterações na medida em que as ideias e o conjunto da obra vão ganhando forma. Considera que quanto mais tarde puder tomar decisões definitivas neste sentido, melhor, pois até mesmo o trabalho dos atores pode ser prejudicado no caso de uma precipitação. O traje pode não estar em sintonia como aquilo que ele quer expressar, por exemplo. A ambientação física pode não condizer com o que é evocado em cena. Figurinos e espaço cênico não se criam pura e simplesmente da imaginação, eles fazem parte de um contexto geral.

---

180 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 159.

181 COUNSELL, Colin, *Signs of Performance – an introduction to twentieth-century theatre*, London: Routledge, 1996, p. 160, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

Esta comunhão entre os universos real e imaginário, conduzidos pelo ator diante da plateia, que é incluída neste "ritual", assim como o contexto geral que engloba seu espaço cênico na maioria das vezes minimalista, e sempre dentro de um contexto geral com a obra, aproxima o trabalho de Brook, assim como o de Grotowski, com o da atriz, autora, encenadora coreógrafa e *performer* brasileira Denise Stoklos (1950-). A artista múltipla de sólida carreira internacional (América do Norte e Sul, Europa, etc.) descreve seu teatro:

> O teatro que não é entretenimento, não é passatempo, que é ganhatempo, insinua-se desde a Idade da Pedra: o caçador desenhando na parede sua atividade principal, testemunha a humana necessidade de rever uma experiência que pertence a todos de seu gênero, para, revendo-a, ter uma nova oportunidade sobre ela, para evoluir nela. O teatro é em si esse ritual sagrado. O encenador, o ator, o autor faz o pacto com a comunidade de preparar-se para monitorar a experiência da re-apresentação (representação), de uma experiência que pertence a todos para que se tenha uma nova oportunidade sobre ela, a da evolução espiritual. Assim, o dinheiro pago pelo público, mas principalmente pelo seu tempo – que, como o do ator que divide e participa daquele mesmo momento, este não voltará jamais a nenhum deles – é o que direciona a valorização obrigatória do evento teatral. [182]

Seus espetáculos, na maior parte solos, nascem de longos processos, frutos de suas reflexões. Depois tornam-se ação: "Quando a imagem toma o corpo, organizam-se linhas feitas de palavras"[183]. E neste resultado final, o trabalho corporal tem um papel fundamental, com prática exaustiva e visível em cena aberta. Cena esta construída apenas a partir dos instrumentos do ator: seu corpo, voz e intuição. Do corpo e sua relação com o espaço surge o gesto e o movimento. Da voz, toda e qualquer sonoridade. Da intuição, o ritmo, emoção e dramaturgia. E assim não dissocia o texto da interpretação ao criar:

> (...) uma peça de teatro cuja leitura pode ser feita no plano da imagem e no nível do verbo, ambos em dinâmica e não linear correspondência. A meta, sempre comunicação ampla com estímulos a uma nova organização perceptiva. A plataforma da representação está nos signos resultantes de ritmo entre espaço e som agilizantes de uma decodificação reveladora. Nada mais no palco do que a ambientação cênica para uma presença humana. E dessa presença todos os momentos teatrais são articulados. [184]

182 STOKLOS, Denise, *Teatro Essencial*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, Série 25 anos, p. 45.
183 Idem, p. 20
184 Idem, p. 17

Assim, Stoklos dispensa recursos tecnológicos, e cria um teatro sem base nenhuma na cenografia, iluminação ou figurinos, montado naquilo que considera a essência do rito teatral. Comparável ao «teatro pobre» de Grotowski:

> Eliminando gradualmente tudo o que se mostrava supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurinos especiais e sem cenografia, sem uma área separada para representação (palco), sem a relação da percepção direta, da comunhão ao vivo entre espectador e ator."[185]

Dessa forma, seja sua consagrada versão de *Mary Stuart* (1987), onde preenchia sem figurino nenhum o espaço apenas com seu corpo e trabalho gestual preciso e límpido, ou em *Des-Medéia* (1994), onde utilizava em cena apenas alguns poucos objetos simbólicos, entre diversos outros espetáculos, "torna visível para o espectador, o invisível".

Esta artista brasileira começa a desenvolver seu conceito, o qual chama de *Teatro Essencial*, mesmo nome de seu livro, em 1986, após ter sido convidada por Ellen Stewart, então diretora do La MaMa de Nova Iorque, para algumas apresentações de seus espetáculos. Ao acrescentar novas criações para esta temporada, evidenciou-se em teoria e prática a vertente que conceberia seu teatro:

> Aquele teatro em que, na figura do humano no palco, se realiza a alquimia única: aquela em que a realidade da representação (da reapresentação) é mais vibrante que o próprio tempo cronológico. E que critique esse tempo, que revele esse tempo. Que, nesse fim de século, o teatro possa reafirmar o sentido essencial como bem mais evidente que matéria descartável. Quero trocar a fantasia da composição teatral pela presença viva do ator. Acredito na relação de nova realidade que está na força da presença viva do ator, engajado na história com suas idiossincrasias, sem recursos do fabricado, limpidamente como água na fonte. [186]

Esta atriz, autora e encenadora concebe seus espetáculos a partir de três vertentes centrais: texto, encenação e interpretação. E seu trabalho de encenação se constrói através da organização dos meios escolhidos para teatralização: o tema, a *performance* como resultado do exercício exaustivo de seus instrumentos físicos (corpo e voz) e a coerência com a "temporalidade orgânica em que a *performer* testemunha, esforça-se, dirige-se à plateia em convite de cumplicidade temporal e

185 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 15.

186 STOKLOS, Denise, *Teatro Essencial*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, Série 25 anos, p. 05.

crítica. Dessa forma, a direção escolhe interferir no elemento condutor como objeto. A atriz torna-se já a mensagem em si".[187]

A escolha do texto/temática no teatro de Denise Stoklos é fundamental. Persegue, na construção e escolha textual (sobretudo em seus trabalhos de toda a década de 1980 e 1990), um presente imediato, testemunhal, buscando a contemporaneidade mesmo em autores muito antigos, como em *Hamlet in Irati* (1988), em que transfere a obra original para sua cidade natal, considerando que o conflito central possa sobreviver em qualquer lugar. E dessa forma, coloca-se em cena num desnudamento semelhante ao proposto por Grotowski aos seus atores, acrescentando-se aí também seus esforços de exaustão física. Evidencia-se também a relação direta de seu trabalho com a *performance*.

A *performance*, linguagem que teria surgido na segunda metade do século XX, e também teria suas raízes em Grotowski, com novos traços e sob novo contexto, através de um discurso pulsante e genuíno do *performer*. Curiosamente, o vocábulo inglês, com diversos significados, parece ter vindo do francês antigo (*performance*, do século XVI), como derivação do latim *per-formare*, significando realizar. Se o teatro e a dança se caracterizam pela realização de atos em situações definidas, a *performance* não necessariamente precisa ser um espetáculo ou *show*, e também não necessita do espaço teatral convencional.

Uma das principais diferenças entre o espetáculo teatral e a *performance* está no fato de que o *performer* não substitui outra pessoa (personagem) nem precisa de uma encenação que crie algo que substitua a realidade. Ou seja, o *performer* é seu próprio signo e não signo de outra coisa, mesmo que num plano secundário. E "não é fácil detectar a função semiótica pura na performance, no sentido de que o artista vai representar algo para alguém, de uma forma ou de outra"[188].

Em *performance*, confunde-se muito apresentação com representação, o segundo se referindo a uma dimensão sígnica, o que não ocorre com o primeiro. A *performance* não consiste meramente em mostrar ou ensinar com um significado.

187 STOKLOS, Denise, *Teatro Essencial*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, Série 25 anos, p. 32.
188 GLUSBERG, Jorge, *A Arte da Performance*, trad. Renato Cohen, São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 73.

Sua carga semiótica está enraizada na apresentação: ela não existe porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo durante o curso de seu desenvolvimento. Usualmente, ela procura transformar o corpo em um signo, em um veículo significante. Essa unidade de trabalho pode se apresentar de forma visual, olfativa, táctil, auditiva, etc.

De acordo com o professor e autor argentino Jorge Glusberg (1932-2012), o *performer* é um agente de transformação, e a ressignificação nasce de suas ações, que vão dar significação umas às outras. Além disso, ele atua como um observador de sua própria produção, ocupando o papel de protagonista e receptor de seu enunciado. Ele converte um objeto em signo observando-o simultaneamente, a fim de provocar no espectador, mediante a recodificação, uma atitude similar ou expectativa. E dessa forma, *performances* e *performers* não podem ser considerados de forma isolada das suas condições sociocontextuais. E assim o *performer* é um operador de transformações entre inumeráveis códigos móveis e um conjunto de mensagens compostas por signos móveis baseados nestes paradigmas. Portanto, tal atividade artística resulta, por consequência, numa verdadeira catálise de elementos.

Embora o trabalho de Denise Stoklos em teatro envolva a concepção e interpretação de uma personagem, sua forma de concebê-la (assim como seu processo de criação teatral e resultado final) é bastante “performática”.

No decorrer do segundo capítulo, além da evolução na forma como as personagens foram surgindo no fenômeno teatral e se caracterizando em cena desde o teatro antigo, vimos posteriormente o ideal de Stanislaviski ser posto em cheque pelo Simbolismo, trazendo-nos diversos vetores, heranças e possibilidades para a encenação. Em se tratando de linhas de encenação que priorizam o trabalho de atores e sua relação com o texto, temos em Jerzy Grotowski um tipo de teatro bastante focado no desempenho do ator, com outra metodologia e objetivos, reduzindo os outros elementos da encenação quase que totalmente, renegando o próprio espaço teatral convencional, e através do uso de um texto que seja verdadeiro para esse ator, que coloque sua verdadeira identidade posta a nu em cena aberta. E temos em Peter Brook – seu admirador declarado, que inclusive já o

convidou para treinar seus próprios atores – um encenador contemporâneo que cria uma poética cênica levando em consideração os resultados com o elenco, considerando-o peça chave para tornar «visível» o «invisível», decidindo outros elementos da sua encenação muitas vezes a partir dessa base, já que considera mudanças de cenários, figurinos e iluminação a partir dela. A cena contemporânea é repleta de artistas como Denise Stoklos, que refletem incontáveis caminhos e possibilidades gerados graças à efervescência de vertentes teatrais surgidas no século XX.

3. OBSERVAÇÃO E REALIZAÇÃO PRÁTICA

Após observarmos a herança deixada desde a antiguidade e reafirmada sobretudo pelas peças do teatro renascentista, no que se refere à humanização e apresentação das personagens, e também após conferirmos algumas vertentes que se evidenciam no teatro pré e pós-Stanislavski, poderemos compreender um processo criativo de Teatro de Personagens. Processo este que não se propõe a seguir tendências, nem mesmo a criar a partir delas, mas que exibe naturalmente alguns reflexos deixados por elas.

Na última parte do segundo capítulo, nomeadamente, vimos considerações sobre o trabalho de alguns artistas que nos ajudam a compreender a abordagem do Teatro de Personagens, através de suas ideias e conceitos. Porém, para compreendermos o que está por trás das escolhas destes artistas, precisávamos recorrer anteriormente a bases mais antigas. Fundamentados principalmente nestes artistas da última parte do segundo capítulo, podemos encontrar nos aspectos abordados sobre eles o contexto necessário para referenciar por semelhança um exemplo para o Teatro de Personagens, o qual se pretende apresentar a partir daqui.

Este capítulo compreende experiências práticas do autor desta dissertação. Na primeira parte, antes de partirmos para um caso prático propriamente dito, será apresentada a observação e experimentação da concepção de cena por meio da construção de personagem com partida no trabalho dos atores, com facilitação do ator e diretor inglês Mick Barnfather, professor das escolas National Centre of Circus Arts, London School of Musical Theatre, entre outras, em Londres, Reino Unido. O mestrando participou de seu treinamento para atores realizado durante o mês de abril de 2014, na Stoke Newington Library – The Gallery. Neste treinamento, atores-criadores treinavam suas habilidades para conceber seus espetáculos (incluindo texto) com partida no seu próprio trabalho de criação de personagem.

O trabalho de Barnfather é relevante porque tem como bases alguns aspectos presentes na elaboração do espetáculo que será relatado na segunda parte deste

capítulo, e por isso se faz pertinente para a compreensão da visão de seu encenador. Expõe abordagens contemporâneas e contém influências que se assemelham com o processo criativo utilizado durante a preparação e encenação do espetáculo *O Quarto*, de Harold Pinter, apresentado na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, em junho de 2013, durante o curso de mestrado. Portanto, a segunda parte deste capítulo abrange o processo de encenação do autor desta dissertação, consoante ao tema: a encenação com partida nos elementos do texto e na direção dos atores. Relata e reflete sobre a experiência prática da sua montagem do espetáculo *O Quarto*, concebido nessas bases.

3.1. Mick Barnfather e suas bases

Na investigação de um trabalho em teatro que tenha partida na direção de atores, o ator e encenador inglês Mick Barnfather (1953-) leva-nos a refletir sobre duas escolas dramáticas que têm grande influência em sua formação. Este encenador inglês carrega influências sobretudo do trabalho dos franceses Jacques Lecoq e Philippe Gaulier.

Mick Barnfather estudou com Philippe Gaulier (1943-) em Londres, tornando-se seu discípulo. O ator, encenador e professor francês, que havia fundado sua própria escola em Paris, em 1980, mudou-se em 1991 para Londres a convite do The Art's Council, tornando-se desde então uma referência internacional contemporânea na formação de atores. Em Londres, Mick Barnfather tornou-se professor da École Philippe Gaulier. Em 2002 esta escola retornou a Paris, e apesar de trabalhar nela durante certo período, Barnfather desligou-se dela por questões práticas.

Philippe Gaulier já é um ponto de ligação para a pedagogia de Jacques Lecoq. Foi seu aluno antes de se tornar professor da L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq em 1970, por dez anos. Entretanto criou sua própria escola dramática, bastante semelhante à de Lecoq em diversos pontos, como trabalhar a prontidão dos atores diante de situações inusitadas nas quais o risco é sempre visto

positivamente, como um ponto de partida, e costuma citar Lecoq algumas vezes. Para Gaulier, o «jogo» (*le jeu*) tem uma importância fundamental no treinamento e compreensão da arte teatral.

Mas o contato de Mick Barnfather com as técnicas de Jacques Lecoq não se faz exclusivamente através de Gaulier. Barnfather é membro integrante da companhia inglesa Cumplicite, originalmente chamada de Théâtre de Cumplicité, fundada pelos discípulos de Lecoq: Simon McBurney, Annabel Arden, Marcello Magni e Fiona Gordon em Londres, 1983. A Cumplicite executa uma forma de teatro colaborativa, onde a imaginação é o ponto de partida, e para a qual o texto pode surgir de uma ideia, de uma partitura de música, qualquer possibilidade, transformada principalmente através do gesto, e muitas vezes deixando o espaço teatral convencional. Nestes espetáculos, o trabalho artístico provém de experimentações que resultam em espetáculos, como *Light* (2000), *The Chairs* (1997-98) e *The Three Lives of Lucie Cabrol* (1994-97), dos quais Barnfather integrou o elenco, entre outros. Neste trabalho criativo, a metodologia do ator, diretor e professor Jacques Lecoq (1921-1999), mestre de diversos artistas, é constantemente evocada e estudada.

Em seus treinamentos com atores, todas as sessões dirigidas por Mick Barnfather iniciam-se com aquecimento vocal, corporal e diversos jogos de cena. Fortemente influenciado pela didática do Cumplicite, há uma intensa exploração da *performance* física, incluindo além de jogos, a improvisação física. Inicialmente os jogos sempre envolvem os nomes dos participantes, para gerar uma atmosfera de confiança e facilitar o entrosamento e cumplicidade durante todo o processo. Rapidamente os participantes de *workshops* ou projetos adquirem uma comunicação cênica direta, efetiva e recíproca.

O trabalho físico é apenas a partida, mas a observação geral do resultado coletivo e o domínio das emoções ou seu resultado em cena, são o passo seguinte. Durante os jogos, trabalham-se as premissas teatrais da cumplicidade, divertimento pessoal do artista, desafio, acontecimentos inesperados, êxito e desgraça. Os exercícios de improvisação também auxiliam numa criação coletiva de possibilidades e intensidades para as emoções em cena. Há uma observação da emoção em

diversos níveis, e uma comunicação discreta, não verbal, entre os atores a partir de diferentes níveis e estímulos emocionais em cena aberta. O rompimento de determinadas emoções ou sutis diferenças entre uma delas é algo que os atores precisam ter sempre em conta, gerando assim um processo de calibragem e coerência durante a cena. Mesmo o rompimento de uma sequência dramática é trabalhado de forma consciente, na busca por um objetivo ou resultado, no qual gestos e sons (vocais ou não) são as bases. Da mesma forma, segundo Barnfather, a partir dessas articulações se constrói um vocabulário comum: "Quando você está em ensaios, no começo de vários ensaios, está meio que buscando uma linguagem comum para o ensaio, coisas que vão ajudar os atores posteriormente."[189]

Os jogos, muito presentes nas sessões, são combinados entre si de acordo com os objetivos de cada sessão, como aquecimento, preparação vocal, descontração, etc. Estar presente no jogo, seguir sua proposta e observar seus detalhes também é uma analogia direta ao ato de estar em cena, e dentro da ação, de acordo com suas circunstâncias, propostas pelo texto, uma ideia inicial e/ou pela encenação. Philippe Gaulier acrescentaria o prazer em se entregar ao jogo como algo fundamental para a realização teatral: "Quando duvidamos do prazer do jogo, a personagem da obra se apresenta pesada, verdadeira. Demasiadamente verdadeira para ser honesta: o teatro morre. O teatro é igual ao prazer do jogo mais o texto teatral"[190].

O jogo é a base de toda a pedagogia teatral de Gaulier em sua escola na França. Considera-o como facilitador de efeitos surpreendentes em cena. Compara o prazer do jogo ao divertimento das crianças brincando naturalmente entre si, sempre acreditando na brincadeira ao mesmo tempo em que não deixam de fazer parte do mundo real: "O prazer de mentir dará a sua mentira um ar de verdade. Acreditarão nela. O teatro vive desta verdadeira mentira"[191]. Dessa forma, considera que "sem esses olhos brilhantes do prazer do 'jogo' sob a luz tórrida dos projetores, não há teatro... não há teatro... As crianças não brincam no escuro"[192]. E nesse

189 BARNFATHER, Mick, «Entrevista», Londres, 17.04.2014, disponível no anexo.

190 GAULIER, Philippe, *La Torturadora*, trad. Joan Díez Nebot e Carla Matteini, Grigny: Éditions Filmiko, 2009, pp. 41-42, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

191 Idem, p. 45

192 Idem, p. 81

respeito, em concordância com ele, Barnfather nos acrescenta: “Qualquer interpretação em teatro é jogo, e sua participação nele. Tem a ver realmente com todos estes jogos, é esse o trabalho. Então nós temos o jogo no que estamos fazendo, quando fazemos teatro”[193].

Entre tantos exercícios que fazem parte do treinamento com Mick Barnfather, um deles, particularmente interessante para a composição de personagens, é dado logo no início. Entrega-se aos participantes fotografias de pessoas comuns, tiradas de jornais ou revistas, em momentos de suas vidas, onde haja certa expressividade. Normalmente, são fotos não posadas, relatando algum momento de suas vidas. Cabe a cada ator escolher uma fotografia e fazer uma leitura pessoal a partir da observação de algumas características. Depois os atores são convidados a improvisarem livremente sobre o que observaram, traduzindo tal observação para um trabalho gestual e vocal. Um pequeno grupo se forma e discretamente mantém o jogo cênico em um canto da sala. Rotativamente, cada ator é convidado ao centro da sala, e estimulado para conceber sua criação a partir de sua leitura sobre a figura. Neste rápido exercício de improviso, a primeira lição proposta é a de que o intérprete deve testar diversas possibilidades para sua criação e observar aquilo que resulta melhor para o público. As instruções de Mick Barnfather são claras: se o ator obtém uma boa resposta da plateia, deve seguir explorando o que propôs. Neste curto e simples exercício, estabelece-se algo que seguirá até o final do treinamento e daí faz-se a analogia da premissa básica deste trabalho: a resposta do público, em teatro, é sempre imediata.

Para Barnfather, o artista tem que estar sempre atento ao efeito de sua proposta cênica para o público, e modificar ou aproveitar cada momento em função dessa relação. Desde o início do treinamento, procura-se conscientizar os atores de que a relação entre a intensidade e extensão de uma ação está diretamente ligada à relação com a plateia. Aquilo que provoca o efeito desejado deve ser explorado e o que não funciona deve ser suprimido, principalmente se estivermos trabalhando com comédia. A resposta é imediata e sonora. Neste caso, o ator pode testar diferentes nuances em segundos, mesmo em sala de aula, com os colegas que se encontrem

193 BARNFATHER, Mick, «Entrevista», Londres, 17.04.2014, disponível no anexo.

fora de cena.

Gaulier destaca que nesta relação com o público, os atores devem se observar e buscar no companheiro de cena a cumplicidade necessária para seguir com o jogo, de forma a envolver a plateia nesta "brincadeira". Para que dessa forma atores e público possam se fundir neste jogo através da cumplicidade. Quando isso acontece "o ambiente vibra de uma inteligência intrépida, de confabulações, de afeto, de amor, de harmonia, de cumplicidade"[194]. E para tanto, usa o termo "brincadeira" literalmente, exemplificando-a na brincadeira comum de um pai que brinca de esconder com o filho pequeno. Ao abrir a porta do quarto e fingir descompromissadamente que não há ninguém em baixo dos lençóis, joga naturalmente como um ator de teatro que se diverte em pronunciar suas palavras, fazendo a criança rir. Como um ator, precisa por vezes se desprender do seu «ponto fixo» para ouvir a risada da criança. "Sem esse momento de escuta, o espectador não encontrará sua entrada no jogo, na história"[195].

De acordo com a experiência de Barnfather, exercícios de percepção das ações físicas coletivas também aumentam a capacidade de relação junto ao coletivo e constroem a base para um trabalho de grupo homogêneo, respeitando-se as individualidades, uma vez que a cumplicidade entre as partes é aguçada. A partir dessa integração com partida no trabalho físico e de observação física, estabelecem-se vínculos e percepção no campo das emoções e do intelecto, criando-se naturalmente uma linguagem própria ao grupo de atores. Dessa forma, dinâmicas que envolvem recepção e ação emocional (interior e exterior), fazem com que as emoções em cena sejam trabalhadas quase como um passe de bola para os jogadores de futebol. Os atores recebem uma ação, desenvolvem-na e repassam, havendo ou não um texto verbal, preestabelecido ou improvisado.

O encenador também trabalha consistentemente com o uso de ritmos e movimentos associados aos mesmos. Um exercício interessante desenvolvido teve partida no tradicional jogo de espelhos, onde um ator copia simultaneamente o outro

194 GAULIER, Philippe, *La Torturadora*, trad. Joan Díez Nebot e Carla Matteini, Grigny: Éditions Filmiko, 2009, p. 44, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

195 Idem, p. 43

que lidera a ação. Dessa forma, cada dupla apresenta uma relação de cumplicidade única, e seu resultado se desenvolve em um ritmo. Depois são atribuídos alguns movimentos e ações específicas para a dupla, para serem feitos em simultâneo, uma vez que os pares já conhecem seus ritmos. Os resultados são muito diferentes para cada dupla, apesar de serem as mesmas ações. Num terceiro momento, propõe-se que um dos elementos da dupla lidere a mesma sequência de ações, alterando seu ritmo no intuito de surpreender o colega, para que ele propositadamente não consiga acompanhar. A quebra do ritmo imediatamente provoca um efeito cômico para os espectadores do exercício. A alteração de ritmo também poderia ser feita com outros objetivos dramáticos.

Neste sentido, Jacques Lecoq considera em sua metodologia:

> A base dinâmica do meu ensino constitui-se das inter-relações de ritmos, espaços e forças. O importante é reconhecer as leis do movimento a partir do corpo humano em ação: equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação, reação. E estas leis se encontram tanto no corpo do ator como no do público. O espectador sabe perfeitamente se uma cena contém equilíbrio ou desequilíbrio. Existe um corpo coletivo que sabe se um espetáculo está vivo ou não. O enfado coletivo é um sinal de «não funcionamento» orgânico de um espetáculo. [196]

O trabalho de Mick Barnfather com os ritmos é aprofundado ao decorrer do treinamento. São diversos os exercícios de ritmos, e posteriormente de sons, texto e música somados a algum movimento. Considera-se, assim como para Lecoq, que os movimentos externos são análogos aos internos. Para a escola dramática de Lecoq, a análise dos movimentos, juntamente com as intermináveis improvisações, tem um papel primordial. “Os temas podem mudar, pertencem às ideias, mas as estruturas da atuação permanecem ligadas ao movimento e a suas leis imutáveis”[197].

Jacques Lecoq, que vinha de uma vida dedicada aos esportes, muda sua trajetória ao travar contato com ator e encenador Jean Dasté (1904-1994), discípulo de Jacques Copeau. Com ele aprendeu a trabalhar com máscaras sob forte influência do Nô Japonês. Através de Dasté e de outros mestres, recebeu os

196 LECOQ, Jacques, *El Cuerpo Poético*, trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona: Alba Editorial, 2014, 6.ª edição, p. 41, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

197 Idem

conhecimentos de Copeau e seu discípulo Dullin. Após conhecer os italianos Geanfranco de Bosio e Lieta Papalava na escola do ator, encenador e mímico Jean-Louis Barrault (1910-1994) em Paris, partiu para a Itália em 1948. Lá trabalhou na Universidade de Pádua, unindo pela primeira vez ensino e criação. E ali também conheceu profundamente a *Commedia dell'Arte*. A convite de Giorgio Strehler e Paolo Grassi, estabeleceu parceria com o Piccolo Teatro di Milano, no qual teve a oportunidade de aprofundar-se na tragédia grega. Retornou a Paris em 1956, mesmo ano em que fundou sua própria escola. Uma escola com alguns princípios semelhantes ao *Vieux Colombier* de Copeau, como a intensa corporalidade (no caso de Copeau com influência direta da Ginástica Rítmica de Dalcroze), o improviso e a capacidade de jogo, entre outras, como formação para um ator-criador. Inicialmente, Lecoq costumava ser convidado para diversos outros trabalhos, como a preparação corporal dos espetáculos de Jean Vilar no Teatro Nacional Popular, mas logo passou a dedicar-se exclusivamente ao ensino da L'École International de Théâtre Jacques Lecoq, que dá sequência à sua pesquisa até os dias de hoje.

A escola de Lecoq tem como princípio o trabalho de estilos múltiplos, para que assim os atores não fiquem condicionados a um padrão único. Por isso experimentam várias linguagens. Lecoq incentiva seus atores a investigarem forma de atuação que melhor lhes convêm. Sua formação visa fomentar a criatividade do artista, em vez de dar-lhe um conjunto de habilidades preestabelecidas. Nunca se diz a um aluno exatamente como deve proceder, a este é suposto continuar tentando sempre novas possibilidades de expressão criativa. Espera-se que o próprio aluno encontre suas soluções e, neste caso, tanto para Lecoq, como para Gaulier e Barnfather a improvisação constante tem sua fundamentalidade.

> O objetivo da Escola é a realização de um novo teatro de criação, portador de linguagens nas quais o jogo físico do ator se faça presente. A criação se suscita permanentemente, sobretudo através da *improvisação*, primeiro traço de toda escritura. [198]

Da mesma forma, prepara artistas de teatro para se tornarem encenadores,

198 LECOQ, Jacques, *El Cuerpo Poético*, trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona: Alba Editorial, 2014, 6.ª edição, p. 54, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

autores, cenógrafos, e não apenas atores. Cada um deles é instigado a descobrir seu próprio teatro, no qual "a interpretação é a prolongação de um ato criador"[199].

Além da constante improvisação e criação, o teatro físico se faz muito presente, assim como para Barnfather, e também a capacidade de auto-observação. O ponto de partida da metodologia de Lecoq é o silêncio. Depois disso, através da observação da natureza e de seus elementos, Lecoq trabalha naquilo que chama de «máscara neutra», buscando um estado de prontidão, "a partir de um estado neutro, um estado de calma e curiosidade"[200], anterior ao texto, que servirá de base para todas as outras linguagens e outras máscaras (expressiva, como as larvárias, e meia máscara, como as da *Commedia dell'Arte*). Na segunda fase de ensino, o estudo aplicado dos gestos condiciona a exploração de outros territórios dramáticos, havendo sempre uma inter-relação e conexão comum entre os mesmos.

Este conceito de máscara neutra, base para todas as linguagens, teria sua origem na máscara nobre de Copeau, que aprendera com Jean Dasté. Segundo Philippe Gaulier, Copeau tinha uma preocupação em eliminar a tensão do rosto dos atores, que muito comumente gera "caretas" involuntárias, buscando uma técnica que possibilitasse a esse ator "recuperar a inocência, a simplicidade e a sinceridade"[201] naturais de seus rostos, recobradas pela improvisação física a partir de bases elementares da natureza como o ar, a terra, animais e cores, porém descondicionado de suas expressões faciais. Assim, no Théâtre du Vieux Colombier usavam uma máscara "sem careta, sem passado, sem expressão, sem rugas: neutra. Uma referência desconhecida do mundo"[202]. Estas matérias nobres e grandiosas, elementares da natureza, ajudariam até mesmo a interpretação de um ator de tragédias.

Para Gaulier, a máscara neutra conduz à liberdade. Na sua preparação de atores, Mick Barnfather introduz este trabalho já a partir da meia máscara, uma vez

199 LECOQ, Jacques, *El Cuerpo Poético*, trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona: Alba Editorial, 2014, 6.ª edição, p. 55, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

200 Idem, p. 32

201 GAULIER, Philippe, *La Torturadora*, trad. Joan Díez Nebot e Carla Matteini, Grigny: Éditions Filmiko, 2009, p. 21, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

202 Idem

que já se encontre estabelecida a capacidade perceptiva de cada ator para com o coletivo. Neste trabalho, o contato visual começa a restringir-se pelas limitações da própria máscara. Porém, como diversas outras linguagens e formas de comunicação já foram estabelecidas, o jogo cênico apenas se enriquece a partir desse ponto. A ação emocional torna-se menos óbvia ao expectador, mas não menos evidente para os intérpretes. Já a ação física torna-se mais intensa, e elaborada mais conscientemente pelo intérprete, que nesta altura já testou várias possibilidades físicas e conhece as que podem ser exploradas com mais vigor. A partir da resposta imediata da plateia, explorará mais o que provoca melhor efeito. Mas para o trabalho com máscaras Barnfather ressalta que a fisicalidade só funciona quando é clara, referindo-se a ações diretas, simples e objetivas, neste caso.

Dessa forma, a máscara tem um papel bastante libertador para os atores. Apesar de normalmente os que não possuem esta experiência enfrentarem dificuldades com a nova linguagem, o treinamento prévio para tirar proveito do risco, a comunicação já bem estabelecida entre os atores de diversas formas, e a leitura da resposta da plateia, além do foco no jogo, faz com que superem suas limitações. Curiosamente, o próprio Mick Barnfather revela que seu rosto se contraía todo quando entrava em cena, e que a máscara o teria libertado disso. Mas não é exclusivamente por esse benefício que utiliza as máscaras em seu treinamento com atores:

> Eu acho que a máscara é muito boa para a caracterização, pelo que ela demanda: número um, a fisicalidade. Você tem que encontrar a fisicalidade. Todas as personagens têm fisicalidade. Você tem que encontrar uma voz particular, a voz da personagem. Toda personagem tem uma certa voz. Você tem que ter uma imaginação imensa, sabe... Para fazer teatro você precisa de imaginação e intensidade. E frequentemente, ela [a máscara] desafia as pessoas a irem mais além do que elas pensam que podem e assumirem um grande risco. É assim que você descobre a personagem, é assim que você descobre tudo em teatro. [203]

Ao propor para os atores a construção de uma personagem específica, na linha cômica, Mick Barnfather pediu aos atores que observassem tipos comuns, como o garçom do restaurante, o policial de rua, a senhora do ponto de ônibus, o comissário de bordo, entre diversos exemplos, trazendo uma caracterização

203 BARNFATHER, Mick, «Entrevista», Londres, 17.04.2014, disponível no anexo

adequada, além de observar comportamentos e características, fazendo escolhas que pudessem surtir efeito cênico. Caberia ao ator preparar-se previamente trazendo alguns aspectos com potencial para serem explorados tanto no exagero como de forma minimalista, pressupondo-se que estas duas óticas pudessem atribuir comicidade a esta construção de personagem. Exigia-se portanto, um trabalho prévio de observação, imitação e criação sobre o objeto inicial. Este desafio se cumpriu na parte final do treinamento, pois era suposto aos atores usarem todas as ferramentas abordadas até este ponto. Anteriormente, os atores já haviam sido orientados para observarem-se uns aos outros e imitarem-se exagerando algumas características peculiares, e inspirando-se nelas para a criação. Em uma dessas propostas, o grupo foi dividido em duplas e estas se entrevistavam mutuamente, copiando e aumentando gestos, tom de voz, intensidade, ritmo e o que mais pudesse ser observado. Como já haviam sido treinados anteriormente nos quesitos atenção, ritmo e cumplicidade, o efeito cômico foi notório em todos os casos, sem exceção.

E ao levar para a cena as personagens, os atores já haviam sido treinados para perceber rapidamente a resposta do público para com os seus estímulos, exaustivamente cobrados para proporem algo novo a cada falha e verdadeiramente desafiados a fazerem uma rápida leitura da reação da plateia. Um exercício que exemplifica bem esta questão e pode ser citado foi um desafio lançado a cada um dos atores para introduzir um espetáculo, devendo entreter a plateia enquanto ele não se iniciava. Cada pessoa da plateia possuía bolas de meia em suas mãos. Se o resultado não fosse interessante, cada membro da plateia levantava uma de suas mãos com a bola de meia fazendo menção de atirá-la no ator. Ao perceber uma reação pouco favorável, esta indicação era um sinal para o intérprete buscar outra solução, mudar o que estava fazendo até encontrar algo que agradasse os espectadores e fizesse-os baixar as mãos. Se ainda assim a situação piorasse, os integrantes dessa plateia haviam sido orientados para atirar a bola de meia. Ao receber um grande número de bolas o ator deveria deixar a cena. Assustador no início, aos poucos os atores passaram a aceitar mais facilmente o desafio, na medida em que os colegas apresentavam resultados, conforme se davam conta de que esta enorme exposição e vulnerabilidade também gerava uma série de oportunidades de êxito.

Um exercício como este parece amedrontador mas não é aplicado sem preparação. Nos dias anteriores os atores são treinados em diversas outras dinâmicas e propostas para reconhecer no público os efeitos de suas ações. Há um passo a passo que os capacita para aceitarem esse desafio. Saber o que funciona e explorar essa possibilidade até que ela se esgote é uma habilidade desenvolvida previamente. Descartar o que não surte efeito também. Há sempre uma relação muito forte de cumplicidade entre os atores que estão em cena, e individualmente de cada ator para com os espectadores, que também fazem parte do jogo, e precisam estar em comunhão com o que se passa no palco.

Uma frase usada por Mick Barnfather durante seu treinamento de atores em abril de 2014, atribuída por ele a Jacques Lecoq era: “Você deve engolir a plateia antes que ela engula a si”[204]. Essa era a maior consideração para o resultado final de apresentação de uma personagem, e para conseguir esse efeito, diversas ferramentas foram oferecidas aos atores durante os jogos e desafios de seu treinamento. Esta frase também costuma ser repetida por Philippe Gaulier e outros de seus discípulos constantemente, igualmente atribuída a Lecoq. A imersão no jogo que favorece a improvisação e seu resultado físico, assim como tirar partido do risco, juntos, fazem com que o ator aprenda a criar e se divertir com suas próprias fragilidades.

Na busca pela construção de personagens que consideram uma relação direta entre suas ações e o público, e que se tornam o centro da criação teatral, Mick Barnfather considera como condutores deste percurso o trabalho vocal, a fisicalidade e a observação. A projeção vocal e a experimentação da voz na descoberta da personagem, somada com a fisicalidade gerada pelas necessidades do jogo e cumplicidade entre os atores e para com a plateia, além da observação constante da matéria-prima humana, formatam uma infinidade de combinações para a elaboração de personagens cativantes, as quais são os elementos centrais do espetáculo para este ator e encenador.

[204] Informação fornecida por Mick Barnfather durante seu treinamento para atores na The Gallery – Stoke Newington Library, Londres, 23.04.2014, e traduzida do inglês pelo autor da dissertação.

3.2. *O Quarto*

Esta parte visa refletir sobre o processo de encenação do autor desta dissertação, a partir de seu exercício prático realizado durante o primeiro ano do curso de mestrado, entre dezembro de 2012 a junho de 2013. Em outubro de 2013, após receber o convite de um grupo de atores para encenar o espetáculo *O Quarto* (*The Room*, 1957), do autor inglês Harold Pinter (1930-2008), as primeiras reuniões e sessões com o elenco tiveram início. Havia uma necessidade inicial deste grupo em trabalhar com o recurso de tecnologias audiovisuais em cena, ou pelo menos uma experimentação neste sentido. A encenação então fez uma contraproposta antes de aceitar o convite: seu trabalho teria partida nos elementos do texto e no resultado da direção de atores com base nele. O uso de inovações tecnológicas ou sua experimentação não foram recusados, mas toda a encenação passaria a ser decidida com estas bases, e seus demais elementos, como definição de espaço cênico, figurinos, sonoplastia, iluminação e recursos tecnológicos seriam decididos após esse trabalho e como resultado final dele. Buscava-se um teatro de personagens com base no texto e no trabalho dos atores, a relação entre esses dois pontos de partida. Em dezembro de 2013, a montagem foi incorporada à disciplina de Encenação, coordenada pelo professor Carlos J. Pessoa (fundador, dramaturgo e encenador da companhia Teatro da Garagem, de Lisboa), como projeto acadêmico do mestrando para conclusão do primeiro ano. O espetáculo foi apresentado no Estúdio de Teatro João Mota, Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, no dia 28 de junho de 2013, conforme os arquivos disponíveis no anexo.

O Quarto é a primeira peça escrita por Pinter, e apresenta personagens controversas, pouco descritas pelo autor, que fornece apenas detalhes como idade, algumas peças de vestuário e objetos de cena necessários para a ação. A peça se passa num quarto localizado dentro de um edifício com outros supostos moradores. Embora o autor não especifique exatamente onde a ação se desenvolve, há substancialmente o clima frio e rigoroso de um inverno intenso descrito pela dramaturgia. Sabemos que na Inglaterra da época em que foi escrita, a classe média vivia com certo grau de dificuldade e normalmente as pessoas viviam em quartos, ou pequenos estúdios divididos em assoalhadas. Ainda é essa a condição de vida de

muita gente no país, mas naquela altura isso era mesmo muito comum, até para pessoas com alguma estabilidade financeira. Somente pessoas de altíssimo poder aquisitivo possuíam casa própria com vários cômodos. Essas são poucas das circunstâncias dadas pelo texto, cheio de lacunas e possibilidades, típicos de Harold Pinter, e que despertam o imaginário tanto dos espectadores quanto dos próprios artistas.

O trabalho inicial foi todo concebido numa proposta “stanislavskiana” de trabalho sobre os elementos do texto e suas lacunas. Toda a preparação inicial de concepção de personagem teve essa base, acrescida de diversos jogos de cena e exercícios para o desenvolvimento de uma linguagem comum, um vocabulário próprio do grupo, entrosamento e preparação do elenco. Este processo teve uma dinâmica de ensaios longa. Havia muitos meses pela frente no cronograma, porém poucas horas de ensaios durante cada semana. Normalmente os ensaios aconteciam duas vezes por semana, havendo também pelo menos uma reunião semanal com equipe de produção e artística. Os ensaios começaram com exercícios de improvisação, jogos de cena, trabalho com o texto, discussões sobre o universo do autor, etc., até que chegassem propriamente nas cenas e marcações. Nas reuniões de produção e equipe criativa discutiam-se possibilidades para apresentações, políticas de grupo, figurinos, cenários, adereços, objetos de cena, iluminação e tecnologias. Mas desde o início, como havia tempo, a decisão era a de postergar qualquer decisão definitiva até que a dinâmica das cenas e o trabalho com os atores estivessem mais próximos de um caminho decisivo.

Em dezembro de 2012, concentrou-se o foco em jogos de entrosamento e improvisação sobre a temática e o universo de Harold Pinter. Todas as sessões começavam com aquecimento. Aquecimento corporal não tem necessariamente a ver com jogos, embora possam ser usados jogos específicos para aquecimento. A atenção a essa diferença também é observada pela encenadora Kate Mitchell em seu trabalho. Exercícios de alongamento e articulação, equilíbrio e concentração eram praticados com base em exercícios físicos e meditativos do Hatha Yoga. Jogos de aquecimento, que propunham a observação e cumplicidade com o grupo eram adicionados ao início de cada sessão, havendo também um jogo de compreensão e interação entre os atores, tal como o trabalho de Mick Barnfather.

Como se tratava de um grupo muito distinto entre si, atores jovens, alguns com mais vivência que outros, outros quase sem experiência teatral, nessa mistura buscou-se "permitir que este grupo híbrido se tornasse mais coeso e que as pessoas encontrassem uma maneira de reagir directamente umas às outras"[205]. Por esse mesmo motivo, nos meses seguintes fez-se um trabalho preparatório de atores. Havia a necessidade de unir o grupo numa linguagem comum, e a caminho de um produto artístico final, que requeria domínio do jogo cênico. Os atores vinham de formações diferentes, alguns sem formação nenhuma, outros em processo de formação. Dessa forma, os jogos iniciais tiveram uma função importante nesse sentido. Considerou-se também que "os jogos em grupo têm como resultado um maior espírito de confiança, amizade e informalidade"[206], e isso se fazia necessário a este grupo com características e anseios muito diferentes, contando inclusive com membros recém-adicionados.

O estabelecimento de uma linguagem comum foi uma escolha do encenador visando à integração e facilidade de comunicação num projeto que teria muitos meses pela frente. Neste ponto as considerações de Mick Barnfather e Kate Mitchell se fizeram aplicáveis. Mitchell defende a necessidade de um vocabulário teatral próprio, desde o princípio da produção, uma vez que facilita o entendimento comum e facilita a comunicação de atores que trazem uma "bagagem" muito diferente de suas experiências anteriores.

Buscava-se, juntamente com toda essa preparação do elenco, frisar a importância da diversão e do prazer deste jogo, para que mesmo sob a tensão presente na peça *O Quarto*, os atores percebessem que poderiam se divertir, mesmo em interpretação não cômica. Segundo Philippe Gaulier, o ator pode transmitir a fúria de uma tragédia grega e estar se divertindo em simultâneo. O jogo de estar em cena é o que faz os olhos do ator brilhar. E se isso falta, a interpretação e o espetáculo não acontecem.

> Muitos exercícios têm como objectivo inicial libertar o actor, para que ele

205 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 165.
206 Idem, pp. 152-153

> consiga descobrir sozinho aquilo que apenas existe dentro de si; depois levá-lo a aceitar cegamente indicações exteriores, para que, aperfeiçoando suficientemente a sua percepção, ele consiga detectar em si próprio movimentos que não identificaria de qualquer outra forma. [207]

Com uma metodologia própria, que reunia desde técnicas do Hatha Yoga até jogos no estilo de Philippe Gaulier, os exercícios de aquecimento e jogo de cena envolviam o gesto, a percepção e sobretudo uma grande concentração. Buscava-se, com ferramentas diferentes, a mesma finalidade da máscara neutra de Jacques Lecoq: "Sentir o *estado de neutralidade* prévio a ação, um estado de receptividade a o que nos rodeia, sem conflito interior"[208]. Num primeiro momento, procura-se um estado de equilíbrio, por diversas formas, "porque quando conhece o equilíbrio, o ator expressa muito melhor os desequilíbrios das personagens ou dos conflitos".[209]

Outras dinâmicas, como o relaxamento físico e depois o despertar de um corpo que se movimenta sem tensão, organicamente, igualmente se fizeram baseadas nos propósitos da máscara neutra, e envolveram as sessões dos meses de dezembro de 2012 a fevereiro de 2013. Deixar fluir pelo corpo o que se passa na mente, sem dizer o que fazer, descondicionando-se os conceitos de certo e errado. Simplesmente deixando que impulsos interiores se tornassem movimento, ou sequências de movimentos, que poderiam ser levados para as improvisações de cenas posteriormente.

> O objectivo da improvisação no treino de actores durante um ensaio é igual ao objectivo dos exercícios: afastamo-nos do Teatro do Aborrecimento Mortal. Não se trata apenas de nos divertirmos euforicamente, como suspeitam muitas pessoas que observam de fora, pois o que se pretende é confrontar repetidamente o actor com as suas próprias barreiras e com os momentos em que usa uma mentira quando devia procurar uma nova verdade. O público reconhece a falsidade num actor que representa uma cena longa com um tom falso porque, a todo o momento, à medida que vai passando de uma atitude da personagem para uma outra, ele substitui pormenores verdadeiros por pormenores falsos: pequenas emoções artificiais e transitórias através de atitudes de imitação. [210]

---

207 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 165.

208 LECOQ, Jacques, *El Cuerpo Poético*, trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona: Alba Editorial, 2014, 6.ª edição, p. 61, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

209 Idem, p. 63

210 BROOK, *op. cit.*, 2011, pp. 163-164.

Nesta perspectiva, as improvisações dos meses de fevereiro e março, tal como para Kate Mitchell, tinham uma proposta contemporânea com base na metodologia de Stanislavski, envolvendo a temática das ações ocorridas antes da peça. No caso da obra de Pinter, geralmente elas não eram suficientes para a compreensão total do espetáculo. Mas neste caso o mistério e suas diversas hipóteses eram levados em consideração. Nas discussões em sala de ensaio, poucas conclusões precisas eram possíveis, pois o texto de Pinter traz-nos intencionalmente múltiplas interpretações. Entretanto, alguns fatos isolados eram incontestáveis, como a revelação da personagem Sr. Kidd a Rose, dizendo que desde sua primeira aparição estava tentando informá-la da presença de Riley. A encenação optou por não tomar partido de nenhuma vertente ou possibilidade, no intuito de manter a proposta do autor, e incentivar o público a tirar suas próprias conclusões. Trabalhava-se com o que se tinha, as circunstâncias dadas pelo texto, e improvisações que favorecessem a construção das personagens naturalmente. As questões que não podiam ser respondidas pelos elementos do texto foram anotadas e sendo estudadas e discutidas no decorrer dos ensaios, nos meses seguintes. Assim, o trabalho de improvisação com base nos acontecimentos do texto passou a ser a linha condutora desta fase.

De acordo com Mitchell, o trabalho de improvisação deve ser baseado no trabalho prévio sobre a biografia das personagens, nos acontecimentos passados, e nos acontecimentos entre as cenas. Para ela, estruturar bem as improvisações nessas matrizes podem aproximar muito as improvisações das cenas propriamente ditas. Conforme os ensaios seguiam, a partir de março de 2013, os eventos e acontecimentos entre as cenas passaram a ser incorporados nas improvisações e jogos de cena.

Procurava-se estabelecer para o elenco, com o passar do tempo, as condições que seriam ideais para atuar, segundo Jerzy Grotowski: estimular o processo de autoinspiração em um nível profundo (neste caso através de jogos e improvisações), desenvolver nos atores a capacidade para transformar esses resultados em signos, e eliminar a resistência (física e não física). Notadamente, havia uma grande resistência no campo mental, pela qual longas e intermináveis discussões de pontos de vista artístico se despertavam, assim como os anseios

individuais de cada ator para com o espetáculo. A intelectualidade e racionalização impediam muitas vezes que a criatividade falasse por si só. Porém, como isso não se afigurava positivo para a chegada ou direcionamento a um resultado final artístico preciso, a inspiração veio das palavras de Brook:

> Quando dizia que os actores deviam compreender a sua função, Brecht nunca teria imaginado que alguém tentasse fazê-lo através de análise e discussão. O teatro não é uma sala de aula (…) A qualidade do trabalho realizado em cada ensaio depende exclusivamente de um ambiente criativo – e a criatividade não nasce com explicações. A linguagem dos ensaios é como a própria vida: usa palavras, mas também silêncios, estímulos, paródia, riso, tristeza, desespero, franqueza e retraimento, actividade e lentidão, clareza e caos. [211]

A experimentação de jogos e improvisações relacionadas aos fatos e circunstâncias da peça seguiu como escolha para que o resultado se revelasse através da prática. Por parte de alguns, também se apresentou muita resistência a alguns jogos (inclusive os que exigiam mais fisicamente), cenas e decisões da encenação para a montagem. Os meses de fevereiro e março de 2013 ficaram portanto marcados por um trabalho de retirada da resistência. O objetivo era retirar dos atores seus bloqueios, mas sem ensinar-lhes como criar o resultado final, já que é “precisamente nesse 'como' que estão plantadas as sementes da banalidade e dos clichês que desafiam a criação”.[212]

Evitou-se fornecer aos atores o que servia para a montagem, mas sim retirar-lhes o que não servia. “A força da gravidade no nosso trabalho empurra o ator em direção a um amadurecimento interior que se exprime através de uma predisposição para romper barreiras, procurar por um 'vértice', buscar a totalidade”[213]. Evitou-se ao máximo fornecer o resultado final desejado aos atores (exceto em alguns ajustes) e dessa forma sua resistência, hesitação, inclinação a se esconder atrás de subterfúgios, e sobretudo a falta de compromisso por parte de alguns, foi combatida.

A partir de abril de 2013 as marcações de cena começaram a se tornar

211 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, pp. 110-111.

212 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 92.

213 Idem, p. 206

definitivas. Neste aspecto as «ações físicas» de Stanislavski trouxeram grande colaboração. A encenação optou por adotar uma marcação de cena e interpretação dos atores próximas ao "Realismo" de Stanislavski, claras e cotidianas propositadamente para contrastar com as "incoerências" propostas pelos textos de Harold Pinter.

A atriz e professora de interpretação norte-americana Stella Adler (1901-1992) explica que "O Realismo não apresenta uma linguagem elegante. Usa uma linguagem comum, sem nenhuma vulgaridade e, por isso, contém ideias que se dispõem em camadas e em profundidade. Não é o que está na superfície"[214]. O texto não linear de Harold Pinter normalmente dá margem para muitas interpretações, e por isso mesmo muitas vezes o elenco se perdia em discussões nos meses anteriores. Partiu-se do princípio que se os atores interpretassem com naturalidade algo que não se explica totalmente durante a peça, esse contraponto poderia gerar um efeito reflexivo na plateia, aguçando sua curiosidade e imaginação. O que parecesse misterioso poderia se engrandecer.

Segundo Adler, que havia estudado no Americana Laboratory Theatre com Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya, membros do Teatro de Arte de Moscou, e que após constatar que «O Método» de Lee Strasberg estava muito distante das técnicas de Stanislavski, foi ter aulas pessoalmente com ele em Paris, 1934, o trabalho dos irmãos Nemirovich-Danchenko e Stanislavski consistia em orientar os atores a não ficarem estáticos. "O gênio de Stanislavski e Nemirovich-Danchenko foi captar o lado literário das peças e, sem se afastar das palavras e das indicações de Chekhov sobre o que se deve fazer, serem independentes dessas exigências"[215].

Com esta base, a encenação construiu a cenas que dessem vida ao texto. No papel, o texto é algo morto. O ator deve criá-lo em cena. E para isso "o diretor deve abrir todas as potencialidades do ator e despertar sua iniciativa individual, ajudando-o a penetrar profundamente na linha de pensamento do autor"[216]. Dessa

214 ADLER, Stella, *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*, edição e organização de Barry Paris, trad. Sonia Coutinho, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 35.

215 Idem, p. 220

216 Idem, p. 125

forma, as cenas foram marcadas uma a uma, com ações simples, como apanhar e vestir um casaco antes de sair. Os cenários começavam a aparecer na medida em que se inseriam mesas e cadeiras para cumprir as funções simples da casa, como sentar e comer durante a refeição indicada pelo texto. Objetos que se fizessem pertinentes pelo texto ou pelas ações físicas foram inseridos pouco a pouco, como um serviço de chá, um aquecedor e uma janela. A movimentação pautada sobre esses objetos e detalhes da casa geravam a movimentação natural dos atores. O texto e suas nuances traziam o tempo-ritmo para essa movimentação. Cada acessório de cena, quando absolutamente necessário, era usado pelas personagens, e não pelos atores gratuitamente. Assim a encenação constatou que não havia real necessidade para o uso de recursos multimídia, proposta inicial do grupo. Não havia razão para estarem ali. Como esses recursos, até esse momento, não se faziam presentes por questões financeiras, pois eram demasiado caros e difíceis de obter gratuitamente, houve pouca resistência do grupo em aceitar essa decisão, para este espetáculo. Além disso, nesse período dos ensaios, a ação concentrava-se nos fatos e acontecimentos do texto entre as cenas, de forma mais constante, como no estilo da encenadora inglesa Kate Mitchell. O foco estava nos elementos do texto e no resultado que eles surtiam com o trabalho dos atores.

A relação entre o texto e a encenação passava a ser inspirada pelas palavras de Adler sobre o trabalho de Stanislavski:

> As ideias do autor tinham de passar pelo diretor a fim de captar a relação e a personagem – o diretor tinha de entendê-lo primeiro. Seu colega Nemirovich-Danchenko disse que as inovações de Stanislavski eram o maior acréscimo ao drama desde sua origem. O que ele e Stanislavski fizeram com a encenação é a habilidade autocrática de fazer a peça viver.[217]

Os ensaios avançavam pouco a pouco, entretanto a maior parte do elenco apresentava muita dificuldade com o texto, apesar das ações físicas estarem claras. Inicialmente, pensou-se que era apenas um problema comum por causa da falta de experiência da maior parte do elenco, ou pelo excesso de compromissos que muitos

217 ADLER, Stella, *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*, edição e organização de Barry Paris, trad. Sonia Coutinho, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 241.

possuíam à parte dos ensaios. Para não romper o jogo cênico a cada lapso de um ator para com o texto, a encenação pedia então que quando isso acontecesse, o ator improvisasse uma maneira diferente de dizer o texto, baseado no sentido das falas. De acordo com Kate Mitchell, na sua intenção: "Palavra que descreve o que a personagem quer e de quem ela o quer"[218]. Ainda assim, não se obtinha resultados. Os atores terminavam por romper o jogo. Neste momento a encenação percebeu que além da pouca experiência por parte do elenco, havia outra questão paralela: o subtexto. Assim, dinâmicas para automatizar o texto começaram a ser estabelecidas diariamente e o subtexto passou a ser o ponto de partida para as instruções antes das cenas serem iniciadas.

O subtexto em Pinter pode ser muito complicado, na medida em que a lógica não linear ou surpreendente de suas personagens gera diversas capacidades interpretativas e criativas, tanto para o espectador como para o ator. Dessa forma a encenação inicialmente passou a orientar a construção desse subtexto ou motivação das personagens a partir do que o texto fornecia de fato, o que se podia tirar de concreto a partir dos acontecimentos, dos comportamentos das personagens e das relações que elas têm entre si. E o que fosse possível trabalhar de forma imparcial entre as lacunas deixadas no texto de Pinter. Mantinha-se em aberto o que o autor escreveu para estar em aberto, mas tirava-se o foco dos atores disto. Os fatos ocorridos antes de cada cena, passavam a ser repetidos com palavras diferentes e dirigidos individualmente a cada ator, em todas as sessões seguintes.

Dessa forma, não apenas o trabalho do ator, mas também o tempo-ritmo proveniente dessa relação com os elementos do texto passou a apresentar resultados mais satisfatórios para a encenação. Stanislavski observou que "o tempo-ritmo de uma peça completa é o tempo-ritmo da linha direta de ação e do conteúdo subtextual da peça"[219]. Este encenador russo também dizia o tempo todo em sua obra, e isso se reafirma em Grotowski[220], que o subtexto em contradição com o texto

218 MITCHELL, Katie, *The Director's Craft – A Handbook for the Theatre*, Oxon: Routledge, 2009, p. 62, tradução livre do inglês pelo autor da dissertação.

219 STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 5.ª edição, p. 241.

220 Cf. GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 183.

revelam as personagens tal como elas são.

Outro ponto escolhido para colaborar com a resolução desse problema (memorização do texto) foi trabalhar a “escuta” entre os atores, durante as cenas:

> Quando um homem diz “bom dia” e um outro responde, existe automaticamente uma harmonia vocal entre os dois. No palco, muitas vezes detectamos certa falta de harmonia porque os atores não escutam uns aos outros. O problema não é escutar e se perguntar qual é a entonação, trata-se apenas de escutar e responder. [221]

Para auxiliar a criação do subtexto e a dinâmica de cena, assim como a automatização do texto, uma forma de fazê-lo fluir naturalmente, um exercício diário começou a ser praticado antes dos ensaios. Os atores dispunham-se em círculos e recebiam funções físicas coletivas, que lhes obrigavam a observarem uns aos outros, estabelecerem uma comunicação não verbal para executá-las, como passar objetos em sentidos diferentes e movimentarem-se a partir de jogo de cumplicidade preestabelecido. Simultaneamente precisavam dizer o texto. Sua atenção estava quase que toda no jogo coletivo que não podia parar nem ser rompido, e o texto precisava fluir livremente. O foco não estava no texto, mas sem ele não havia jogo. Os resultados começaram a aparecer em duas semanas e este exercício se manteve como parte estendida do aquecimento.

Já na fase final dos ensaios, alguns atores começaram a exagerar um pouco na interpretação, algo que a encenação considerou comum por já haver presenciado outras vezes, seja por insegurança dos atores, ou por eles acharem que o resultado não está suficientemente bom. Considerando a partir deste momento, que as barreiras com relação ao texto já haviam sido superadas, assim como a assimilação das ações físicas das marcações de cena estavam se sucedendo organicamente, a encenação encorajou-os a praticarem auto-observação e limparem os próprios excessos. As instruções foram semelhantes ao que Peter Brook diz aos seus atores:

> Quando se conseguir situar no conjunto da peça, descobrirá não só que acentuar excessivamente os traços da personagem pode ser contrário ao

221 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 178.

> que a peça exige, mas também que acrescentar muitas características desnecessárias pode funcionar contra ele próprio e tornar a personagem menos interessante. [222].

Da mesma forma, durante os ensaios procurava-se trabalhar as ações físicas de forma simples. Sem usar mais do que o necessário, como no trabalho de Stanislavski.

> Cada acção tem a sua razão de ser e é uma analogia de outra coisa qualquer. Eu amarroto um bocado de papel e esta é uma acção completa; se eu estiver em cena, aquilo que faço não precisa de ser nada mais do que o que se vê no momento do acontecimento. [223]

O texto de Pinter já é por si só aberto a muitas possibilidades de interpretação. Manter a limpeza e simplicidade das ações foi a opção para não tomar partido de nenhuma das suas lacunas.

Igualmente como sugere Brook em *O Espaço Vazio*, figurinos e cenários foram se definindo e ajustando de acordo com o decorrer dos ensaios, sobretudo porque tínhamos tempo. Vestuário e mobiliário simples se fizeram definitivos a partir de maio de 2013, mesclando peças que contemporaneamente são consideradas "clássicas" com originais dos anos 1950. Não localizamos precisamente a ação nos anos 1950, no sentido de não datar o espetáculo, uma vez que nem o próprio Pinter o fizera. Mas tal como sugerem Mitchell e Adler, com base em Stanislavski, considerar a época em que o texto foi escrito na análise dos fatos terminou por colaborar parcialmente na escolha dos figurinos, que se ajustaram às necessidades dos atores. No conjunto, os figurinos tinham um pouco do aspecto funcional sugerido por Grotowski, porém com uma estética harmônica, e também faziam referências ao "realismo" de Stanislavski.

O espaço cênico construiu-se de forma minimalista, com cenário limpo, não perfeito. Como o texto de Pinter deixa o espectador buscar suas próprias explicações para algumas partes, o resultado final foi a escolha de um ambiente

222 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 109.
223 Idem, p. 174

demarcado, com contornos de portas e janelas, sugerindo algo que não estivesse perfeitamente acabado, deixando algo para que o público pudesse construir, tal como sua interpretação do texto. Pinter escreve para despertar o imaginário, não entrega soluções. Optou-se por adotar a mesma linha para os cenários. Oferecíamos os contornos, cabia ao expectador preencher as linhas a lacunas da história e do espaço cênico.

Também no mês de maio definiu-se a trilha ou banda sonora do espetáculo. As experiências dos meses anteriores conduziam para um espetáculo praticamente sem o uso de sonoplastia. Como não tínhamos o intuito de situar o espectador em nenhuma época ou lugar específico, além do edifício onde se passava a ação, escolheu-se apenas uma música instrumental de fundo para a abertura, originalmente com som distorcido. O objetivo era estabelecer uma ambientação ambígua e misteriosa. Posteriormente, apenas um efeito sonoro de chuva foi adicionado, para ambientar as últimas cenas, e destacar o clima frio da peça inglesa.

Os ensaios gerais ocorreram apenas no mês de junho de 2013, na última semana antes da apresentação. O último elemento da encenação a ser decidido foi o desenho de luz, a uma semana do espetáculo. A iluminação foi concebida para favorecer a atmosfera encontrada nos ensaios, demarcar o espaço cênico proveniente do trabalho com os atores a partir do texto, e para dar a forma dessa proposta ao espectador. O ambiente sombrio e o mistério foram acentuados pelo uso excessivo de contraluzes em graduações variadas. A iluminação se fez como consequência de todo o processo, para atender às suas necessidades.

Em geral, muitas mudanças ocorreram desde o planejado no início. Sucederam-se naturalmente, porque o espetáculo falava sempre mais alto do que egos e opiniões formatadas. Conforme vimos na última parte do segundo capítulo, Brook dizia que o encenador que chega com tudo pronto e não muda nada está condenado ao «aborrecimento mortal». Do início até o final do processo, tudo precisou ser replanejado, modificado e adaptado conforme o resultado dos ensaios. A experimentação com os atores a partir do texto foi a ferramenta principal da encenação, que procurou tirar partido do que surgia, permitindo-se enveredar por novas vertentes e possibilidades, sobretudo porque havia tempo para isso. Quando

recebia algo surpreendente e não esperado, a encenação propunha-se a aproveitá-lo em nome do espetáculo.

> Um ator só pode ser guiado e inspirado por alguém que é sincero em sua atividade criativa. O diretor, guiando e inspirando o ator, deve se permitir ao mesmo tempo ser guiado e inspirado por ele. É uma questão de liberdade, parceria, e isso não implica falta de disciplina e sim um respeito à autonomia do outro. [224]

224 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 202.

COLCLUSÃO

Desde Ésquilo, a representação teatral nos conduz à análise das profundezas da alma humana. Ésquilo também aumenta o número de personagens e atores em cena e propõe inovações cênicas, como truques e efeitos. Pouco a pouco, os atores (e as personagens) começam a ganhar destaque em cena. A partir do momento em que se introduziram coturnos com solas altas com o objetivo de destacar os atores dos coreutas, essa tendência seguiria cada vez mais forte com o passar dos anos, até que em 340 a.C. o teatro de Priene finalmente coroasse esse destaque com a construção de um palco elevado (*proskénion*) onde se consagrava a figura do ator, que já contava com uma unidade de apoio (*skénia*).

E se com Ésquilo o diálogo se aprimorava e se enriquecia, com Sófocles as personagens ganhavam engrandecimento humano, como em *Antígona*. Ao mesmo tempo, as figuras do ator e do autor dissociavam-se em Sófocles, remetendo possivelmente a uma especialização em ambos os casos. A figura do ator-criador do teatro antigo revela-nos que no princípio o resultado encenado/apresentado era uma associação da criação do autor com o trabalho do ator. Ainda assim, Ésquilo precisou inovar para vencer a concorrência com Sófocles, não apenas por colocar mais atores em cena, mas porque "há uma maior caracterização de personagens com uma humanidade mais rica e complexa. Adquire em realismo o que perde em alusão misteriosa"[225].

A associação comum dessas duas funções possibilitaria ao ator-criador uma elaboração de personagem completamente livre de condicionamentos terceiros, cabendo ao mesmo artista experimentar suas decisões de texto e execução de personagens simultaneamente, o que nos permitiria considerar, nas origens do teatro, uma relação direta de interdependência entre o texto e interpretação do ator, praticamente como se fossem a mesma coisa, ou "as duas pontas que formam um laço único", um resultado indissociável ao produto final (espetáculo).

225 GARCÍA, Joaquín Solanas, *Las representaciones em Grecia – sus trágicos y comediantes*, Madrid: Editorial Julia García Verdugo, 1999, Coleção La Anvispa, Punto de Partida, vol. 5, p. 29, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

Outras inovações transformavam a concepção das personagens em cena aberta. Frínico, além de não escrever e personificar a imagem de um ator que concebe a personagem sem ser *performer* de seu próprio discurso (apenas interpreta), divide o coro em dois e mais do que isso, introduz personagens femininas na cena grega.

O uso das máscaras já revelava a preocupação em apresentar-se para o público personagens fisicamente diferentes. A caracterização destacando partes dos corpos dos atores da comédia antiga já denota, de certa forma, uma maior corporalidade na encenação, também favorecida porque "na comédia, usava-se sapatos de pessoas comuns"[226], não mais os coturnos com solas altas. Ainda que não houvesse um encenador, nem diretor de atores, a encenação como um todo já dava indícios de ter integrado o uso do corpo em cena. As características físicas das personagens, como o jovem e o velho assim o exigiam. Na comédia nova atribuía-se além de características físicas, um caráter predominante associado, como um velho ranzinza ou um escravo insolente.

O teatro romano deixava para o Renascimento de Shakespeare o texto escrito em versos. E desde o Renascimento até o século XX vemos o contraste entre o grotesco e o sublime atravessarem os palcos. Estes contrastes implicariam em novas diretrizes para o trabalho criativo da encenação e dos atores. A natureza humana e do indivíduo, presentes desde *Everyman*, assim como a importância dada ao enredo pelo Interlúdio, secularizariam posteriormente a obra de Shakespeare, que recebe forte influência do teatro antigo e medieval. As ambiguidades e complexidades do ser humano aparecem nomeadamente em personagens como Othelo, Lear ou Macbeth, o que seguramente exigiria mais empenho na interpretação dos atores.

Do teatro medieval ao renascentista temos, portanto, uma retomada dos valores antigos. E Shakespeare torna-se uma referência imortalizada pelas

226 GARCÍA, Joaquín Solanas, *Las representaciones em Grecia – sus trágicos y comediantes*, Madrid: Editorial Julia García Verdugo, 1999, Coleção La Anvispa, Punto de Partida, vol. 5, p. 18, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

infindáveis montagens de seus textos por encenadores de diversas escolas dramáticas posteriores. Para Peter Brook, Shakespeare apresenta:

> (...) oposição irreconciliável entre o Bruto e o Sagrado, através de um grito atonal de registos discordantes, que recebemos a impressão incomodativa e inesquecível que as duas peças provocam. É por as suas contradições serem tão fortes que elas nos marcam tão profundamente
> (…) Shakespeare, apresentando o Sagrado e o Bruto lado a lado, de uma forma quase esquemática. Opõe-se e coexistem. [227]

E exemplifica isso citando a obra *Medida por Medida*.

Da mesma forma o Teatro de Personagens permite-se unir tendências antagônicas como os preceitos de Brecht e Stanislavski durante o século XX, pois parte do princípio de que para a encenação, não há regras nem limites.

De Stanislavski interessa-nos como possibilidade a partida nas circunstâncias dadas pelo texto, ou seja, os fatos e acontecimentos presentes na ação e o contexto no qual o diálogo é inserido, pois assim também se revela o subtexto (verdadeiro propósito de cada personagem a cada cena e no enredo integral). Esta base, juntamente com o imaginário dos atores (ação interna), permite a condução do tempo-ritmo e a gestão das ações físicas por parte do encenador. Segundo Stella Adler, sua seguidora, os dois principais aspectos do teatro residem no texto e no ator: "O dramaturgo lhe oferece as circunstâncias. O ator tem de preenchê-las e torná-las importantes, por mais estranhas que sejam"[228]. As circunstâncias levam à compreensão das palavras, e as situações revelam aquilo que não está no texto. Stanislavski não via outra base de partida para suas encenações. E nessa equação, de certa forma "o encenador é sempre um impostor, alguém que nos guia à noite por um território que desconhece – mas que também não tem outra hipótese, pois é obrigado a guiar, aprendendo o caminho à medida que vai avançando"[229]. Neste caso começa sua tomada de decisões do deserto, do vazio, indagando-se sempre antes: para quê isso mesmo?

---

227 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, pp. 124-127.

228 ADLER, Stella, *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*, edição e organização de Barry Paris, trad. Sonia Coutinho, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 102.

229 BROOK, *op. cit.*, 2011, p. 55.

"Eu não monto uma peça com o intuito de ensinar aos outros o que eu já sei. É depois de completar a montagem, e não antes, que me sinto mais sábio. Qualquer método que não alcança o desconhecido é um método ruim".[230]

Assim como Stanislavski, Grotowski combatia os clichês. Para tanto, não possui métodos prontos que em sua opinião conduzem apenas a estereótipos. Também considera as memórias como reações físicas, que o corpo mantém registradas. Até mesmo Jacques Lecoq defende que "os movimentos exteriores são análogos aos movimentos interiores, é a mesma linguagem"[231]. Da mesma forma, um teatro que concebe personagens em cena, antes de mais nada não poderia ter uma técnica única, pois cada ator tem um registro diferente. Lecoq, a exemplo de Copeau, resgata de certa forma o ator-criador do teatro antigo.

De Stanislavski, a maior lição que o Teatro de Personagens pode tirar está na introdução de sua publicação póstuma *A Construção da Personagem*, escrita em 1949 pelo norte-americano Joshua Logan para edições posteriores a esta data. Logan teria ido a Moscou pela primeira vez em 1931, com Charles Leatherbee e ouvido do russo: "Nosso método nos serve porque somos russos, porque somos este determinado grupo de russos aqui. Aprendemos por experiências, mudanças, tomando qualquer conceito de realidade gasto e substituindo-o por alguma coisa nova, algo cada vez mais próximo da verdade. Vocês devem fazer o mesmo. Mas ao seu modo e não ao nosso. O método que usamos em 1898 quando foi fundado o Teatro de Arte de Moscou já foi modificado mil vezes".[232]

Stanislavski ensina que o artista deve pensar por si mesmo e aconselha que sua metodologia deve ser adaptada à realidade de quem nela se inspira, sob sua cultura, seus costumes, economia, etc. Segundo ele esses fatores devem ser usados na criação de uma nova metodologia. E teria acrescentado: "Se alguma coisa excitá-los, usem-na, apliquem-na a vocês mesmos, mas adaptando-a. Não

230 GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição, p. 94.

231 LECOQ, Jacques, *El Cuerpo Poético*, trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona: Alba Editorial, 2014, 6.ª edição, p. 41, tradução livre do espanhol pelo autor da dissertação.

232 STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 5.ª edição, p. 17.

tentem copiá-la. Deixem que ela os faça pensar e ir avante".[233]

Esse caminho é combatido por Brecht, que "condena o princípio da identificação sentimental com a personagem, porque vê nessa identificação uma fonte de ofuscamento e de mistificação do espectador"[234]. Brecht pretende, segundo Roubine, que o espectador se questione sobre seus comportamentos e as situações as quais o emocionam. E interrompe literalmente a cena em nome desse objetivo, com recursos tecnológicos e outros. Assim, voltamos à discussão sobre um teatro de mimese ou diegese como caminhos opostos.

Muitas vezes há uma tendência simbolista que influencia os artistas desde a segunda metade do século XX, com raízes na teoria wagneriana da *Gesambtkuntwerk* «a obra de arte total», na busca de uma arte mais universal.

> Enfim, a **poética simbolista** centra-se na noção de poesia como uma evocação de uma realidade escondida e, como Baudelaire afirmara em *Les Fleurs du Mal* (As Flores do Mal), a essa realidade ascende-se através de símbolos e de «correspondências». A palavra de ordem é simbolizar, **estilizar**, espiritualizar, afinar, refinar, e as figuras, de retórica e de pensamento, dominantes são aquelas que relevam, por exemplo, da economia (metonímia), da subtileza (eufemismo) e da analogia (sinestesia).[235]

Além disso, a segunda metade do século XX também é marcada pela crítica comum à ideia de que um ator que trabalha no sentido da mimese, inspire-se num caminho naturalista de cópia, sem expressividade ou criação. Stanislavski define-se como "realista" porque considera seu trabalho a partir da imaginação despertada pelo estímulo do subconsciente e amparado pelo desenvolvimento de ações físicas que resulta na presença de um ator em estado criativo latente, mais do que uma cópia naturalista do que se vê. Ao contrário também do que seguidores apócrifos propagaram, sobretudo nos Estados Unidos, seus atores nunca estavam "tomados" de emoção, pois assim seriam incapazes de discernir entre o real e o imaginário. Este modelo de ator "encarnado" estaria para ele sempre consciente, em

233 STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 5.ª edição, p. 17.

234 ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 198.

235 VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa: Quimera Editores, 2003, pp. 116-117.

simultâneo.

> Pede-se-lhe que esteja completamente envolvido e, ao mesmo tempo, que se mantenha distanciado sem se distanciar. Tem de ser sincero e insincero: tem de praticar as formas de ser sincero com insinceridade e de mentir com verdade. Isto é praticamente impossível, mas é essencial e facilmente ignorado. [236]

Um Teatro de Personagens propõe-se a causar uma reação interior no público, podendo ela acontecer ou não também no ator, consoante ao tipo de espetáculo e linguagem que se desenvolve. É um ator cocriador, ao lado da encenação e do texto ou roteiro/guião, e não um mero fantoche. Consideramos, portanto, que o Teatro de Personagens não precisa tomar partido na divisão entre o teatro da mimese ou da diegese, Naturalismo e Simbolismo, Brecht e Stanislavski, que se estabeleceu no século XX. Pode combinar ambas as possibilidades, dosá-las de acordo com as necessidades do espetáculo e do que surgir no trabalho de experimentação que resulta da soma entre atores e texto ou ideia original, ou pode optar exclusivamente por uma dessas linhas se for o caso. Usa o que for necessário de toda a história do teatro, do que já foi feito e do que será feito um dia. Favorece-se de tudo o que o servir, e destaca personagens vivificantes, presentes, fortes (na qual vemos os olhos do ator brilhar), emanando um convite para uma ilusão realista ou não, que faz com que o espectador abstraia-se de sua realidade em momentos para depois questioná-la, ou mesmo para questioná-la durante o espetáculo. Não há regras. Há espetáculo e dentro dele uma lógica (ainda que seja a falta de lógica!) escolhida pelo encenador, que é cocriador do resultado final. E sendo a encenação um processo de escolhas, "é esta a nossa única possibilidade: reflectir sobre as palavras de Artaud, Meyerhold, Stanislavski, Grotowski, Brecht, e perceber qual pode ser o seu lugar no contexto particular em que trabalhamos".[237]

Cada projeto nasce dentro de um contexto e com um objetivo diferente. Alguns podem pedir que se modifique ou adapte o texto, para que depois desta experimentação o novo roteiro/guião seja a base definitiva. Outros projetos podem exigir um caminho físico de exaustão, como em Grotowski. Outros ainda podem ser

236 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 171.
237 Idem, p. 123

favorecidos por intervenções brechtianas, outros pela interpretação do “realismo” de Stanislavski, outros pela construção física e gestual de Jacques Lecoq ou pela sua base de um estado neutro, e outros podem necessitar da combinação de alguns desses fatores. Cada projeto e cada momento têm a sua necessidade.

Se, por exemplo, reflete uma cultura local, ou o folclore das aldeias, pode exigir personagens mais alegóricas ou arquetípicas, mas também se pode conceber uma personagem mais centrada no indivíduo, como vimos na passagem do teatro medieval para renascentista.

O trabalho de interpretação dos atores deixou de ser estático na antiguidade e passou a adquirir maior corporalidade com o passar dos séculos. A rítmica de Dalcroze deixa possibidades tanto na corporalidade como no ritmo dos espetáculos de diversos encenadores e artistas, mas isso não impediu os atores simbolistas de retomarem uma interpretação estática a favor de seus objetivos. Neste sentido, a história serve-nos como fornecedora de opções para a tomada de decisões, desobrigando-nos de seguir uma tendência única.

Trata-se de um processo que busca fazer um teatro centrado na concepção da personagem, que via de regra, seria:

> (...) nada palpável, definido. O problema do ator não é imitar, nem se identificar com “alguém”, a personagem não existe, biologicamente falando. É talvez uma “ideia de personagem”. Às vezes é vaga no pensamento do autor, imprecisa no do leitor e pouco clara no do ator.[238]

Para concebê-la, ambientá-la e sintonizá-la com o espaço cênico, o Teatro de Personagens observa a todos os aspectos da encenação a partir do zero, de um estado *neutro* (como o visto em Jacques Lecoq), de um *teatro pobre* (Grotowski), do *vazio* (Brook), aquilo que se faz necessário, *essencial (Stoklos)*. Para tanto, em qualquer caminho escolhido, o jogo e o prazer (Gaulier) da entrega ao mesmo devem estar presentes.

238 ASLAN, Odette, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 63.

A partir daí é que se determinam os demais elementos da encenação. Considera-se que "o cenário constitui a geometria daquilo que virá a ser a peça. Pelo que um cenário inadequado torna impossível representar certas cenas e elimina mesmo diversas possibilidades do trabalho dos actores"[239]. Existe algo que vem antes e que precisa ser levado em conta nas escolhas. Portanto, necessita-se a descoberta, a evolução dos atores sobre o texto, um trabalho à luz de Grotowski e Stoklos para que se possa conceber a plástica consoante a esse resultado.

Não se trata, entretanto, de defender uma encenação minimalista, mas sim de um teatro que não exige obrigatoriamente o uso de tecnologia e outros recursos. Um teatro sem "nenhuma base na iluminação, no cenário, no figurino. A cena que não estiver indispensavelmente montada sobre o que é descartável, e sim montada na essência do rito teatral, faz as poltronas do teatro desafiarem o fugaz, tornando-se menos real que o evento no palco"[240]. Considera-se um teatro que não necessariamente exclua iluminação, cenários e figurinos, apenas não os considera indispensáveis e não se baseia nesses elementos, mas pode usá-los como complementos harmônicos. Fomenta uma linha de encenação que leva o(s) fruto(s) da relação entre elementos do texto/guião e direção de atores, como precedentes originários para a construção do espaço cênico, no qual os demais itens do espetáculo surgem como consequência orgânica daquilo que Denise Stoklos considera essencial. Dessa forma, fundamenta-se também uma ligação intrínseca entre os elementos da encenação.

Brook relembra que conforme os ensaios avançam, as ideias defendidas pelo encenador desde o primeiro ensaio exigem um desenvolvimento contínuo, segundo o processo no qual está envolvido com os atores. Com o tempo, sua perspectiva já é radicalmente diferente.

> Se o actor conseguir prender o interesse do espectador, reduzindo assim as suas defesas e coagindo-o a colocar-se numa posição inesperada ou a adquirir consciência do choque entre ideias contraditórias, ou entre contradições absolutas, então o público torna-se mais activo. Esta

239 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 146.
240 STOKLOS, Denise, *Teatro Essencial*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, Série 25 anos, p. 46.

actividade não requer manifestações exteriores. [241]

Como um cenário fantástico, uma nova disposição do palco ou da plateia. “A verdadeira actividade pode ser invisível, e também indivisível”[242].

Nesse sentido, não há limites para a encenação. Pode-se usar a premissa teatral mais elementar, ou buscar-se a elementos tecnológicos dos mais avançados, desde que haja um processo consciente de escolhas e suas implicações. Antes de mais nada, é necessário estar claro o discurso e o que tem de estar vivo na obra de arte apresentada. Brecht já dizia, como vimos na introdução, que o ator apaga a mesmice do teatro “quando faz crer que experimenta tudo nesse mesmo momento”[243]. Talvez essa devesse ser uma escolha anterior a todas as demais escolhas, que podem utilizar-se de todo e qualquer recurso, ou nenhum deles.

O Teatro de Personagens é feito de escolhas que favoreçam a originalidade do que surge em sala de ensaios com os atores. O texto ganha forma e alimenta a condição do jogo cênico, pelas mãos do encenador. Não existe para ele cenografia, figurinos, sonoplastia e iluminação que antecedam esse trabalho, e por esse mesmo motivo é que estes elementos não podem ser decididos previamente a esse resultado, ou antes que este trabalho pelo menos esteja encaminhado. Da mesma forma essas ferramentas não podem ser decididas isoladamente, pois fazem parte de um contexto inicialmente colocado em palavras por um autor (ou mesmo criação coletiva) e depois formado pela dinâmica de um “jogo” composto por atores e conduzido pela encenação.

Cabe ao encenador dessa linha de teatro, enriquecer essa realização inicial que parte da relação entre o texto e o trabalho dos atores, com os recursos que decidir e julgar convenientes. Mas enriquecer não significa consertar o que não funciona: não há cenografia que supere um imaginário bem despertado, nem cenografia que resulte se o trabalho dos atores não estiver em comunhão com ela; não há música que ajuste uma cena sem tempo-ritmo. Um espetáculo sem ritmo não

241 BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição, p. 189.
242 Idem
243 BRECHT, Bertolt, *A Compra do Latão*, trad. Urs Zuber: Lisboa: Vega, 1999, pp. 68-69.

funciona nem mesmo com uma produção milionária floreada de requintes. Parte-se do princípio de que não há bom espetáculo se os demais elementos da encenação realmente precisarem estar ali. Eles podem ser usados, porém se o espetáculo não puder acontecer eventualmente na ausência deles, é porque as personagens não estão em cena. Sem elas não há «o jogo». E sem jogo não pode haver Teatro de Personagens.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Geral

AA.VV., Colóquio Teatro da Cornucópia (1988), *Temas Vicentinos: actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

ADLER, Stella, *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov* (1999), edição e organização de Barry Paris, trad. Sonia Coutinho, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARTAUD, Antonin, 1938, *O Teatro e Seu Duplo*, trad. Fiama H. P. Brandão, Lisboa: Fenda Edições, 1996.

ASLAN, Odette, 1974, *O Ator no Século XX*, trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENEDETTI, Jean, *Stanislavski: An Introduction*, New York and Oxford: The Taylor and Frances e-Library, 2005. E-book do original de mesmo título, New York: Theatre Arts Book, 1982.

BENEDETTI, Jean, *Stanislavski & The Actor*, London: Methuen, 1998.

BENSON, Renate, *German Expressionist Drama – Ernst Toller and Georg Kaiser*, New York: Grove Press, 1984.

BRECHT, Bertolt, *A Compra do Latão* [1939-1955], trad. Urs Zuber: Lisboa: Vega, 1999.

BRECHT, Bertolt, HABART, Michel, BENJAMIN, Walter, LEFEBVRE, Henri, PISCATOR, Erwin, SCARPETTA, Guy, PLANCHON, Roger, DORT, Bernard, GROTOWSKI, Jerzy, MOLEÓN, José, DAVIS, R.D., SYS, M., *Teatro e Vanguarda*, trad. Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1970.

BROOK, Peter, 1968, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011, 2.ª edição.

BROOK, Peter, 1998, *Evoking Shakespeare*, London: Nick Hern, Books, 1999, 2.ª edição.

COGER, Leslie Irene, 1964, "Stanislavski Changes His Mind", In: *The Tulene Review*, Cambridge: MIT Press, s/d., vol. 9, n.º1 (e-book a partir do original, Tulene University).

COUNSELL, Colin, *Signs of Performance – an introduction to twentieth-century theatre*, London: Routledge, 1996.

GARCÍA, Joaquín Solanas, *Las representaciones em Grecia – sus trágicos y comediantes*, Madrid: Editorial Julia García Verdugo, 1999, Coleção La Anvispa, Punto de Partida, vol. 5.

GAULIER, Philippe, *La Torturadora*, trad. Joan Díez Nebot e Carla Matteini, Grigny: Éditions Filmiko, 2009.

GLUSBERG, Jorge, *A Arte da Performance*, trad. Renato Cohen, São Paulo: Perspectiva, 2005.

GRIMAL, Pierre, 1978, *O Teatro Antigo*, trad. António Gomes M. da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre* (1968), trad. Ivan Chagas, Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013, 3.ª edição.

LECOQ, Jacques, 1997, *El Cuerpo Poético*, trad. Joaquín Hinojosa e María del Mar Navarro, Barcelona: Alba Editorial, 2014, 6.ª edição.

LIVRAGA, Jorge Angel, *A Tragédia Grega*, Lisboa: Edições Nova Acrópole, 1998.

MENDES, Margarida Vieira, 1988, *Maria Parda*, Lisboa: Quimera, 2005 (e-book).

MEYERHOLD, Vsévolod, *O Teatro Teatral,* trad. Nina Gourfinkel, Lisboa: Arcádia, 1980.

MITCHELL, Katie, *The Director's Craft – A Handbook for the Theatre*, Oxon: Routledge, 2009.

MUTRAN, Munira Hamud; STEVENS, Kera, *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*, São Paulo: Global, 1988.

PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1996.

PINTER, Harold, *Teatro I*, trad. Pedro Marques, Artur Ramos, Jaime Salazar Sampaio, Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

PISCATOR, Erwin, 1929, *Teatro Político*, trad. Aldo Della Nina, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSA, Armando Nascimento, *As Máscaras Nigromantes*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques, 1980, *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, trad. André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 5.ª edição.

STANISLAVSKI, Constantin, *A Criação de um Papel*, trad. Pontes P. Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 6.ª edição.

STANISLAVSKI, Konstantin, *An Actor's Work*, trad. Jean Benedetti, Oxon: Routledge, 2008.

STOKLOS, Denise, *Teatro Essencial*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, Série 25 anos.

TCHEKOV, Anton Pavlovitch, 1896, *A Gaivota*, trad. Eusébio de Carvalho, Lisboa: Editorial Presença, 1963.

VASQUES, Eugénia, *Expressionismo e Teatro*, Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2003.

VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa: Quimera, 2003.

VASQUES, Eugénia, *Piscator e o Conceito de "Teatro Épico"*, Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2007.

VICENTE, Gil, 1522, "Pranto de Maria Parda", In: *Obras Completas*, Livraria Sá da Costa, 1968, 3.ª edição, vol. VI, pp. 227-243.

Webgrafia

BARNFATHER, Mick, «Mick Barnfather», (www.mickbarnfather.com), última consulta em 29.08.2014.

CAMPOS, Gilka Martins de Castro; ENDLER, Délia Ribeiro da Cruz, "A Rítmica de Dalcroze e a Teoria das Inteligências Múltiplas de Gardner: uma Relação Possível", XVI Encontro Anual da ABEM, Londrina: Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), 2007, (http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_a/A%20R%C3%ADtmica%20de%20Dalcroze%20e%20a%20Teoria%20das%20Intelig%C3%AAncias%20M%C3%BAltipl%E2%80%A6.pdf), consulta em 26.05.2014.

CUMPLICITE, «Cumplicite», (www.cumplicite.org), última consulta em 29.08.2014.

JUDY DAISH ASSOCIATES, «Harold Pinter» (representado por esta associação), (www.haroldpinter.org), última consulta em 15.08.2014.

RIBEIRO Jr, Wilson Alves, *GRAECIA ANTIQUA – Portal "Grécia Antiga"*, São Carlos: 1997, (http://greciantiga.org), última consulta em 11.07.2014.

TRUEMAN, Matt, “Interview, the founders of Cumplicite”, In: *The Financial Times*, London: Financial Times, 2013, (http://www.ft.com/intl/cms/s/2/6afbab60-c14c-11e2-9767-00144feab7de.html#axzz30x5hkhpk), última consulta em 27.08.2014.

ANEXOS

ANEXO I

ENTREVISTA COM MICK BARNFATHER

ENTREVISTA COM MICK BARNFATHER*

Londres, 17 de abril de 2014

No primeiro dia deste curso, o senhor trabalhou com níveis de emoção e depois desafiou duplas de estudantes a trabalharem com elas. Tratava-se de trabalhar para encontrar o ridículo através das emoções, através de situações e circunstâncias não esperadas? Qual era o ponto?

Sobre o exercício de rir e chorar que nós fizemos?

Sim.

O rir e chorar... Bem, este é realmente um exercício que eu uso com grupos de quatro ou cinco pessoas. É o primeiro dia, é para fazer com que as pessoas contracenarem, e para levá-las a diferentes níveis, mas... Você sabe, o desafio é para ser feito de forma cada vez maior, e ver o quanto longe você pode ir. Assim nós começamos a ter algum vocabulário sobre... Você sabe... Sobre ir mais e mais fundo, se tornar maior e maior, então tudo começa a ficar interessante. É por essa razão que eu faço isso. Também, hoje quando eu estava coordenando este jogo eu dizia “joguem com o choro” para aquelas duas garotas, no final, e nos fizemos elas se encontrarem e foi engraçado, etc, etc. Isto pode se tornar um ponto de referência também, porque ali tinha alguma coisa, em termos de linguagem, realmente... Quando você está em ensaios, no começo de vários ensaios, está meio que buscando uma linguagem comum, coisas que vão ajudar os atores posteriormente. Então, é por essa razão que eu faço isso.

E quando você começa as aulas com jogos, qual o seu objetivo? É apenas para aquecer ou há uma razão específica para cada jogo?

* Entrevista concedida ao autor da dissertação originalmente em inglês, aqui traduzida livremente pelo mesmo.

Eu não diria que há uma razão em particular para cada jogo, há uma razão em particular para a maneira como eu os combino. Primeiro eu proponho um pouco de canto, um pouco de trabalho vocal, porque nós usaremos a voz, caso contrário você perderia sua voz. Nós fazemos um pouco de trabalho físico porque, como você sabe, tudo o que fazemos depois é muito físico. Nós fazemos os jogos porque estamos buscando pela diversão, e se você começa muito “frio” é muito difícil encontrar a diversão. Então, na verdade, tudo é sobre a preparação... Por isso, normalmente eu faço algo mais ativo, como correr em círculos, o jogo de toque, etc, etc. Apenas para “acordar” um pouco, e então geralmente eu passo para algo com um pouco mais de concentração, quando começamos a precisar olhar muito para encontrar cada um. Essa é a toda a essência da interpretação cômica. Qualquer interpretação em teatro é jogo, e sua participação nele. Tem a ver realmente com todos estes jogos, é esse o trabalho. Então nós temos o jogo no que estamos fazendo, quando fazemos teatro.

Claro... E quanto à meia máscara? Quando você trabalha com a meia máscara, qual é exatamente a contribuição para a construção de personagens?

Bem, este curso é chamado Personagens e Interpretação Cômica. Comedia com o trabalho de máscara é algo maior. Para mim, pessoalmente, foi uma grande libertação, pois sempre me diziam “faça maior, faça maior”, eu era tido como alguém muito muito difícil, e pessoalmente, eu também era bastante consciente de que era um tipo de estudante muito nervoso, e meu rosto estava sempre contraído e coisas assim, e quando eu colocava a máscara eu apenas me lembrava de que meu rosto ainda estava se contraindo, mas ninguém podia vê-lo. Por alguma razão isso me libertou muito. Então eu acho que a máscara é muito boa para a caracterização, pelo que ela demanda: número um a fisicalidade. Você tem que encontrar a fisicalidade. Todas as personagens têm fisicalidade. Você tem que encontrar uma voz particular, a voz da personagem. Toda personagem tem uma certa voz. Você tem que ter uma imaginação imensa, sabe... Para fazer teatro você precisa de imaginação e intensidade. E frequentemente, ela [a máscara] desafia as pessoas a irem mais além do que elas pensam que podem e assumirem um grande risco. É assim que você descobre a personagem, é assim que você descobre tudo em teatro. A máscara é isso. É por isso que nós trabalhamos com a máscara.

Ok. Então... Se nós tivéssemos que listar uma combinação de elementos para a criação de uma personagem, como você faria a sua lista?

Bem... Essa pergunta é boa! Vou ter que responder com coisas que já disse antes: a voz, obviamente... Voz, fisicalidade... E um grande caminho para as personagens é a observação. Observar. Observar as pessoas. É a razão pela qual nos fizemos o trabalho esta manhã com a observação.

É por isso que o senhor nos pediu para trazermos figurinos considerando pessoas comuns?[**]

Sim, alguém em seu universo particular é um ponto de partida. É realmente um ponto de partida. Depois você precisa de algo para impulsionar sua personagem. Você não pode simplesmente usar seu figurino e não fazer nada com ele. Você tem que ter alguma máxima, uma motivação, alguma proposta. É como eu estava sempre dizendo durante a máscara, você não pode aparecer totalmente neutro, assim você não encontra nada. O ponto de partida é a sua imaginação, você tem uma entrada já com alguma coisa, tendo uma ideia, uma pequena aposta em alguma coisa, começando por ela, e então joga... Você sabe, como nesta manhã quando nos fizemos estas coisas, colocando duas pessoas juntas, apenas com a simples emoção do riso. Eu me lembro que Ben estava me dizendo “eu não achei que minha personagem pudesse usar seu figurino desse jeito”. Fato é que, quando você interpreta, algumas vezes sua personagem tem que ser fazer coisas diferentes e você aceita a proposta... Não pense muito, assim a personagem se torna interessante, em vez de explorar um único sentido. Assim, o impulso inicial do figurino é muito útil para depois jogar, jogar e jogar com as relações, procurando o que a personagem se torna quando ela está muito feliz, quando ela está muito triste, quando ela está enfurecida, quando está traumatizada... Se você achar que sua personagem está passiva demais, então vejamos o que acontece quando ela está transtornada, porque isso será muito interessante. Quando alguém é muito gentil e algo de maníaco, realmente diabólico surge, por exemplo... Essa é a busca, sabe?

[**] Pediu-nos que trouxéssemos figurinos de “pessoas comuns”, com trabalhos ou funções comuns, como o carregador de malas do hotel, o condutor de táxi, o oficial da polícia, etc.

Expandir, expandir e então encontrar as possibilidades. Como elas são com emoções diferentes? É com isso que realmente começamos a construção de uma personagem.

Bem... O senhor mencionou Jacques Lecoq algumas vezes durante o curso. Foi aluno dele?

Não, não... Fui de Philippe Gaulier. Mas conheço bastante sobre o trabalho de Lecoq porque nós o estudamos nos trabalhos da Cumplicite, nos ensaios da Cumplicite, a companhia que eu tenho trabalhado, e eu também fiz alguns cursos com eles antes de me tornar um membro da companhia. Por isso conheço bastante sobre esse trabalho.

Sobre o Gaulier, você trabalhou na escola dele, não foi?

Sim, eu trabalhei na escola.

Aqui em Londres ou na França?

Em Londres. Apenas uma vez em Paris. É muito complicado para eu trabalhar lá. Eu adoraria, mas ando muito ocupado agora... Eu queria ajudá-lo agora no Brasil... Mas basicamente eu trabalhei em Londres, quando a escola era em Cricklewood e também em Kentish Town.

O senhor considera outras influências importantes no seu trabalho?

Sim. Bem, eu pensaria principalmente em Jacques Lecoq e em Gaulier. Jacques Lecoq por causa do trabalho da Cumplicite, e alguma coisa do John Wrights, que é o escritor do livro *Why is That So Funny?*, quando eu fiz alguns cursos há muitos anos, e ele me foi bastante útil.

E o senhor não trabalha nunca com o estilo naturalista de interpretação? É contra ele ou acha que não é útil para o seu trabalho?

Na verdade ele não me interessa muito... Ahn... Você sabe, quando você faz coisas com comédia, você sempre exagera um pouco para obter o efeito cômico... Eu acho que o naturalismo é mais adequado para a TV, de verdade...

Não para o teatro "convencional"?

Talvez eu não seja muito interessado. Eu acho que o teatro tem a possibilidade de ser algo muito especial, diferentemente do naturalismo. Mas isso sou eu apenas. Eu não tenho muito interesse sobre ele. Se as pessoas gostam, é o suficiente... Mas é algo que eu não tenho nenhum interesse em teatro.

E o senhor acha que para a comédia, por exemplo, não é um bom caminho? Ou acha que é possível, mas não no seu estilo?

É possível. É possível, sim. É possível na comédia... Quer dizer, tem que ser muito bem maturado. E se está muito bem maturado eu sempre acho que vai um pouco além do naturalismo, sabe? Caso contrário, em particular, não me faria rir para valer...

Ok.

Eu vejo naturalismo suficiente na rua... (Risos)

E qual a importância que o senhor acredita que as personagens tenham no espetáculo?

Oh... Eu acho que elas têm uma importância maciça. O teatro é sobre quê? É sobre a luz? É sobre o som? É sobre projeções? Quer dizer... Nós temos cinema, fogos de artifício, etc, etc., mas os atores são absolutamente por onde o teatro vai...

Mais do que o texto ou o roteiro/guião?

Sim, acho que sim porque eles o trazem para a vida. Você pode não ter texto. Apenas ponha um par de atores em cena, eles começam a improvisar e aí está seu

texto, sabe? Sim... Os atores são o centro do espetáculo, de outra forma nós leríamos um livro. E se no lugar deles há um livro, o maravilhoso é que nós não temos ninguém para torná-lo vivo (risos).

(Risos) Está bem. Muito obrigado pela sua atenção.

O prazer foi meu. O prazer foi meu.

ANEXO II

FOTOGRAFIAS DO ESPETÁCULO

O QUARTO, DE HAROLD PINTER

Amadora, junho/2013

Amadora, junho/2013

ANEXO III

FOLHA DE SALA / PROGRAMA

DO ESPETÁCULO

O QUARTO, DE HAROLD PINTER

Gabinete de Produção ESTC:
Pedro Azevedo, Conceição Alves Costa, Rute Reis

Mestra do Guarda-Roupa:
Olga Amorim

Agradecimentos:
Maria João Vicente, João Belo, Teatro da Garagem, funcionários e equipa do Teatro Taborda, Luís Filipe Marques, Sofia Lima, Maria Oõha, Pablo Fernando, Angélica e Julio Caetano, Álvaro Correia, José Espada, Olga Amorim, Rute Reis, Pedro Azevedo e todos os funcionários da Escola Superior de Teatro e Cinema. Agradecemos especialmente ao apoio de Conceição Alves Costa, sem o qual este espetáculo não seria possível.

(Frente)

O QUARTO

DE HAROLD PINTER

Não sei se fui eu que escolhi *O Quarto*, ou se foi ele que me escolheu. Havia assistido ao espetáculo *Feliz Aniversário*, dos Artistas Unidos, e tive vontade de rever Pinter. A coleção que chegou até mim começava com *O Quarto* - a primeira peça de Pinter, escrita em 1957, antes de *Feliz Aniversário*. Achei prudente começar pela primeira... Pouco tempo depois conheci o Pedro Caetano, que há certo tempo estudava a mesma peça com o HiperTeatro - Colectivo Criação Artística. Quando dei por mim, já estava a encená-la, e rapidamente o espetáculo foi incorporado ao meu projeto de mestrado. Cá estamos... Vida longa a *O Quarto*, e obrigado ao HiperTeatro!

Flavio Novaes Galhano

Elenco: Cecilia Calhau, Pedro Bettencourt, Pedro Caetano, Ana Góis, Maria Silvestre, José Sotero e Jesús Lapassion

Texto Original: Harold Pinter
Adaptação e Encenação: Flavio Novaes Galhano
Espaço Cénico: Jesús Lapassion e Flavio Novaes Galhano
Desenho de Luz: Flavio Novaes Galhano,
Sonoplastia: José Sotero e Flavio Novaes Galhano
Figurinos: HiperTeatro Colectivo Criação Artística
Pesquisa de Figurinos: Jesús Lapassion
Fotos: Sofia Lima
Supervisão: Carlos J. Pessoa

Direção do HiperTeatro Colectivo Criação Artística: Pedro Caetano
Produção Executiva: André Moreira
Produção Geral: HiperTeatro Colectivo Criação Artística
Operação de Luz: André Moreira
Operação de Som: Flavio Novaes Galhano
Apoio: Escola Superior de Teatro e Cinema - ESTC

(Verso)

ANEXO IV

REGISTRO AUDIOVISUAL DO ESPETÁCULO *O QUARTO*, DE HAROLD PINTER

ESTC/2013

(Arquivo formato vwm para Windows anexado neste CD-R)