



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Mestrado em Artes

Teatro, Técnica, Desejo: Aproximações ao Conceito de Personagem.

Fernando Martins

BRASÍLIA - 2011

Fernando Martins

**Teatro, Técnica, Desejo:
Aproximações ao Conceito de Personagem.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília/UnB, na linha de pesquisa “Processos Compositivos para a Cena” como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre, sob a orientação da Prof.^a Dra. Silvia Adriana Davini.

BRASÍLIA - 2011

Ao meu pai e minha mãe,

Pela sabedoria que se fez com palavras e não com livros.

Resumo

O conceito de personagem é o ponto de partida para uma cadeia de perguntas que, de maneira abrangente, orientam uma discussão sobre o teatro e suas possibilidades de afetar e ser afetado pelo mundo, através de uma prática sintonizada às transformações que definem nosso tempo. Qual a incidência do conceito de personagem na definição das noções de corpo humano? Que papel ocupa a voz na configuração de uma personagem em cena? Que noções são geradas sobre o próprio teatro quando se pensa o que é uma personagem? Ao longo de 25 séculos de história do teatro ocidental o conceito de personagem assumiu diferentes contornos e essas transformações motivaram, por razões distintas, o surgimento de diferentes propostas para a abordagem da cena. Essa pesquisa pretende argumentar que o desenvolvimento do trabalho conceitual permite acessar, ou mesmo, definir uma aproximação ao campo metodológico da atuação. Para isso, serão apresentadas três análises discursivas sobre as formulações de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Silvia Davini, abordagens desenvolvidas, respectivamente, no início, na segunda metade e ao final do século XX. O tema central dessas análises é o contato dos atores com o repertório teatral, considerando o percurso que vai da abordagem do texto escrito até sua concretização na voz e na palavra em *performance*. As considerações desses autores produzem noções a respeito do conceito de personagem, que servirão para estabelecer alguns parâmetros metodológicos para o trabalho dos atores.

Palavras-chave: Personagem – Corpo – Voz – Palavra – Texto – Leitura – Teatro

Abstract

The concept of a character is the base to questions network , embracing and guiding discussion about the theater and its possibilities in how to affect and be affected by the world, through an attuned practice to the transformations which define our time. What is the incidence of the concept of the character's in human body definition? What role occupies voice in setting a character today? What ideas are generated about the theater itself when we think what a character is? Over 25 centuries of history of the western theater, the concept of a character took different forms and these transformations motivated, by different reasons, the appearance of several proposals to approach the scene. This paper intends to argue that the development on the conceptual work permits to access or even define the methodology in the field of the performance. For this, it will be presented three discursive analyses about formulations of Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski and Silvia Davini, which are approaches developed, respectively, from the begin, middle and ending of twentieth century. The central theme of this analysis is the contact of the actors with theatrical repertoire, considering the trajectory that it goes from the written text approach until it's completion in the voice and words in performance. The considerations of these authors produce notions about the concept of a character that will be useful to establish some parameters for the methodological of the actor's work.

Keywords: Character - Body - Voice - Word - Text - Reading - Theater

Agradecimentos

À Silvia Davini,
Obrigado por me manter inquieto quando tudo em
volta parecia bem e tranqüilo.

Ao Luiz Felipe Ferreira,
Pelo encontro, gentileza e amor.

À Sulian Vieira,
Pela amizade e carinho.

Ao César Lignelli,
Pelo entusiasmo e amizade.

A Joabe Coelho, Luciana Loureiro, Raquel Salles, Manu Paniago, Thais e Laura Moreira,
Pela amizade que persiste.

À Família Martins,
Pela proteção e amor.

À Família Ferreira Gomes,
Pelo acolhimento e carinho.

À Cyndi Lauper,
Pelo magnetismo e excentricidade.

A todos os brasileiros que, por intermédio da agência de fomento CAPES,
tornaram possível a presente pesquisa.

Sumário

Introdução	05
Primeira Parte	08
1. Teatro, Técnica, Desejo	09
2. Conceito-Chave: Personagem	17
3. O Texto	25
4. A Leitura	40
Segunda Parte	46
5. Documentário: <i>O que é uma Personagem?</i>	47
6. Análise de Discurso de Constantin Stanislavski	50
7. Análise de Discurso de Jerzy Grotowski	70
8. Análise de Discurso de Silvia Davini	87
Considerações Finais	103
Bibliografia	107
ANEXO I: Treno por las Víctimas de Hiroshima - Krzysztof Penderec	110
ANEXO II: DVD O que é uma personagem?	132
ANEXO III: Fichamento das Entrevistas do Documentário	134

Introdução

O homem não pode falar seu pensamento sem pensar sua palavra.

LUIS DE BONALD

A partir da análise do conceito de personagem, este trabalho pretende fazer uma aproximação à prática conceitual no campo dos estudos teatrais. No sentido de levantar algumas reflexões a respeito da incidência desse conceito sobre as noções de corpo e voz, esta pesquisa busca evidenciar o lugar ocupado pela palavra nos processos de montagem de peças do repertório teatral na cena contemporânea. Como o conceito de personagem é definido nos materiais técnico-conceituais mais referenciados? Como essas noções motivam a aproximação ao texto teatral? Que noções são geradas a respeito do próprio teatro?

O tema central é o contato dos atores com a leitura, tanto de peças teatrais como de textos técnico-conceituais. Esse contato, iniciado a partir das noções a respeito do que seja uma personagem, gera uma espécie de *máquina* de pensamento, bastante produtiva para o reconhecimento das noções dominantes sobre o trabalho de atuação. Inevitavelmente, a atenção recai sobre o papel dos atores na condução do processo de apresentação de uma personagem em cena, desde a abordagem do texto escrito até sua concretização na voz e na palavra em *performance*. Portanto, mais do que propor definições a respeito do conceito de personagem, este trabalho pretende tecer argumentos sobre os processos de composição que consideram o texto teatral como ponto de partida e sobre os efeitos do conceito de personagem na definição de uma metodologia de trabalho.

O que é uma personagem? Onde e como se dá uma personagem em cena? Que noções são atribuídas ao corpo humano? E sobre a voz? Que papel desempenha essa noção sobre as definições estéticas e metodológicas de uma montagem? Que papel ocupa a palavra na configuração da cena e das personagens? Que noções a respeito de teatro são geradas a partir da definição de personagem? Que papel assume o texto em montagens baseadas no repertório teatral? Estas perguntas motivam e orientam o desenvolvimento dessa pesquisa, no sentido de produzir uma discussão consistente sobre um conceito crucial que, de algum modo, coloca em exposição uma extensa cadeia de noções e outros conceitos determinantes para a prática teatral.

A primeira sessão dessa dissertação enfoca noções a respeito de teatro que dão suporte conceitual ao desenvolvimento da reflexão como um todo. Os conceitos de desejo e personagem orientam um percurso de análise sobre a escrita, que serve de argumento para apresentar uma crítica ao processo de leitura dos textos teatrais. Desse modo, a primeira parte do trabalho se destina a apresentar uma ampla discussão sobre o teatro, capaz de nutrir uma abordagem consistente, para superar a problemática motivadora desta pesquisa: a redução do campo simbólico e do universo imaginário dos atores na abordagem de personagens a partir do texto escrito. Esses dois fatores são associados ao achatamento das noções de personagem que circulam hoje e, de alguma forma, refletem a enorme incidência dos textos técnico-conceituais mais difundidos no campo dos estudos teatrais, que serão considerados na segunda parte do trabalho.

A segunda sessão da dissertação apresenta algumas análises de discurso, sobre três materiais metodológico-conceituais desenvolvidos em momentos distintos do século XX. A primeira delas corresponde às propostas de Constantin Stanislavski, amplamente difundidas no início da década de 1930. A segunda, às formulações do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, datadas de 1959 até 1969. A terceira, sobre a abordagem conceitual proposta por Silvia Davini, estabelecidas ao final da década de 1990.

Como parte integrante do trabalho, há um documentário em formato DVD intitulado *O que é uma personagem?* (concebido e editado durante o período de realização da pesquisa), que pode contribuir com o mapeamento das noções de personagem no discurso de 49 artistas contemporâneos. O vídeo apresenta depoimentos de diretores, atores e grupos de teatro, amadores e profissionais, das cinco regiões do Brasil, além de estudantes de Artes Cênicas do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília / UnB em diferentes níveis de formação.

Independentemente da diversidade de perfis apresentados na seleção do material, é possível notar que o documentário apresenta uma noção predominante sobre o que é uma personagem. Ou seja, ainda que haja distinção no campo de atuação dos entrevistados e uma enorme disparidade na formação ou experiência de cada um deles, as definições apresentadas revelam a predominância de uma abordagem mais introspectiva da atuação. As respostas mais recorrentes aproximam-se aos discursos de Stanislavski e Grotowski, mesmo que os autores não sejam explicitamente referenciados, o que demonstra o poder de difusão alcançado por essas duas propostas no imaginário dos artistas em foco no vídeo. Esta constatação motivou a eleição desses materiais como

pontos de referência para a análise discursiva que, mais adiante, será contra-argumentada diante do material produzido por Silvia Davini.

A análise de discurso desempenha uma função estratégica no desenvolvimento deste trabalho e revela dinâmicas muito potentes que, inevitavelmente, marcam as opções metodológicas consideradas nesta pesquisa. Esse tipo de análise fixa-se na linguagem e nela estabelece os parâmetros que orientam a reflexão como um todo. A linguagem, falada ou escrita, evidencia uma mecânica poderosa que atua sobre nossa formulação discursiva e opera definições extremamente precisas sobre nosso modo de pensamento. Nesse sentido, este trabalho pretende, em primeira instância, alimentar uma rede de abordagem conceitual que sustente noções mais complexas a respeito do teatro. No entanto, longe de grandes pretensões, o objetivo principal desse material é fomentar a discussão para possibilitar o surgimento de novos territórios de criação ou pesquisa e, assim, contribuir com reflexões que possam nutrir uma produção teatral potente e sintonizada com o nosso tempo.

A voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte de energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade.

PAUL ZUMTHOR

Primeira Parte

1. Teatro, Técnica, Desejo

A única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada e deve estar ligada para funcionar.

DELEUZE e GUATTARI

O termo teatro possui diferentes acepções que, em português, variam de acordo com o emprego da palavra no desempenho da língua falada e escrita. Para além da designação do espaço físico aonde acontecem apresentações, o termo teatro pode designar uma ação, uma cena propriamente dita, uma categoria no campo das artes e, em algumas abordagens, um gênero literário. É a partir do emprego do termo teatro em livros técnicos e em materiais de referência no campo dos estudos teatrais que esta reflexão pretende traçar as noções que aparecem, explícita ou implicitamente, estabelecidas a respeito de teatro. A argumentação que dará sustento a esse estudo não pretende se estender na problemática usual do termo teatro e suas funções semânticas ou contextuais no campo da linguística. No entanto, a consideração dessas variáveis permite reconhecer algumas noções predominantes que, de alguma forma, definem um contorno para esse conceito.

Patrice Pavis destaca esse fenômeno de múltiplas significações atribuídas ao termo teatro e enfatiza que o português e o francês apresentam características similares em relação ao emprego da palavra. Ou seja, nesses idiomas, dependendo da aplicação do termo teatro em uma sentença, sua compreensão assume diferentes conotações. Em seguida, Pavis disponibiliza uma extensa lista com 42 categorias de classificação para teatro, aplicando o termo para indicar a realização de uma atividade artística. Por exemplo: teatro de objetos, teatro de rua, teatro de bonecos, teatro experimental, teatro invisível e assim por diante. Em cada sessão, o autor exhibe inúmeras subdivisões e subcategorias para explicar as especificidades de cada exemplo apresentado. À parte de tantas classificações, Pavis traça uma definição de teatro que, para este trabalho, marca o início da argumentação que dará sustento às discussões, mais adiante. De acordo com o autor:

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O termo é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão somente pela relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação (PAVIS: 1999: pág. 372).

Pavis recorre à raiz etimológica do termo para estabelecer que o teatro “guardou a ideia de uma arte visual” (pág. 373). Essa noção, predominante tanto em dicionários comuns de língua portuguesa como em materiais referenciais específicos no campo dos estudos teatrais, vincula e restringe o teatro à ação isolada e direta do olhar. No entanto, e contraditoriamente, os remanescentes do teatro ocidental podem contribuir para o desenvolvimento de uma noção sobre teatro que, em princípio, é conflitante com as colocações de Pavis.

Ao longo de 25 séculos de história do teatro, considerando apenas o ocidente, há dois tipos de materiais que, indiscutivelmente, destacam a existência e a permanência das manifestações teatrais ao longo do tempo: a arquitetura teatral e os textos teatrais. Tanto os espaços destinados às apresentações, que perduraram com o passar dos anos, como as peças teatrais registradas ao longo do tempo em forma de texto, estabelecem referenciais para pensarmos noções a respeito do teatro, expressivamente, vinculadas à ação da palavra em cena. Tais indicações permitem considerar a importância da escuta, não do olhar, como instância primordial na sustentação das manifestações teatrais ao longo da história.

Os anfiteatros gregos, por exemplo, projetados para milhares de pessoas, dão fé para a compreensão da importância da dimensão acústica e não visual da cena. Nesses espaços, com dimensões físicas similares às de um estádio de futebol hoje, qualquer produção de som originada no palco se ouvia com perfeição de qualquer acomodação nas arquibancadas. Por outro lado, a visão se via afetada com relação à maior ou menor distância entre palco e plateia. A arquitetura dessas grandes construções apresenta inclinações para a consideração do som e da palavra como produções potentes na criação e projeção de imagens. Estas evidências revelam que o teatro grego – evocado na citação de Pavis para enfatizar a relação olho x objeto – sustentava-se principalmente a partir de outra dinâmica: ouvido x palavra.

O teatro ocidental oferece outros indícios que enfatizam a enorme incidência da percepção auditiva sobre a formação e o desenvolvimento da experiência artística, que não se restringem aos exemplos estritamente ligados aos remanescentes do teatro da Grécia antiga. A esse respeito, César Lignelli indica que:

Temos evidências de que a musicalidade na cena está presente explicitamente na estrutura do texto do Teatro Renascentista Inglês e Espanhol. A palavra tem lugar central nesse momento em que o teatro é referência de civilidade para o estabelecimento dos estados leigos. Sua inerente musicalidade é levada aos limites. É definitivamente na sua materialidade acústica que o significado do texto realiza-se (LIGNELLI: 2006: pág. 45).

É possível notar que as referências ao lugar ocupado pela percepção auditiva na composição e definição dos processos criativos teatrais, conforme aponta Lignelli, outorgam à palavra um caráter de autoridade em momentos cujo teatro desempenhava um papel referencial na consolidação da sociedade ocidental.

Com relação ao teatro renascentista inglês, Marvin Carlson acrescenta que “todas as classes da sociedade elisabetana aceitavam o palco despojado de Shakespeare, com o cenário pintado pelas palavras do poeta” (1997: pág. 285). Ou seja, a palavra em cena não desempenhava um papel meramente funcional, determinado pela comunicação ou pela descrição de fatos. A experiência artística não só dependia da *performance* dessas palavras como se baseava nelas para nutrir o espaço da imaginação no teatro.

Silvia Davini acrescenta que “nos textos shakespearianos a palavra não vem substituir nada, ela é o material a partir do qual se modelam a peça e as personagens” (2007: pág. 153). Dessa maneira, é possível reconhecer que a noção a respeito de teatro estritamente relacionada à percepção visual de um acontecimento, conforme indica Pavis ao final do século XX, aponta um enorme processo de regulação da palavra ao longo do tempo e revela, em primeira instância, uma inversão de perspectiva a partir da tomada de poder dos aspectos visuais sobre os auditivos.

No entanto, a reflexão proposta neste trabalho não pretende definir a relação ouvido x palavra em detrimento à relação olho x objeto. O objetivo é reconhecer que a predominância da visão sobre os outros sentidos da percepção humana parece estar atrelada a fenômenos relativamente recentes em relação à história do teatro ocidental. Ou seja, se hoje o teatro é, predominantemente, tratado como um lugar aonde se vai para ver, importante considerar que em outros momentos icônicos da nossa história a noção que prevaleceu a respeito de teatro se deu de outra maneira.

Para além dessa dialética, esse trabalho pretende traçar uma aproximação ao teatro compreendido como um exercício da imaginação e da fantasia onde, de fato, as dinâmicas

não se limitam ao embate olho x escuta. Com relação ao tema da imaginação, é possível recorrer a César Lignelli e Sulian Vieira quando indicam que:

Em todos os casos do uso da palavra teatro podemos destacar a constância de elementos de ficcionalidade – a separação entre tempos e espaços distintos, a simulação, o artifício, a criação da imaginação, a ilusão. Também o prédio ou o espaço utilizado para a *performance* teatral propõe, em maior ou menor grau, uma diferenciação das ações teatrais em meio às outras ações sociais, bem como proporciona o estabelecimento de diversas relações entre público e plateia (LIGNELLI e VIEIRA: 2008: pág. 08).

Esses elementos de ficcionalidade, apontados pelos autores, alimentam noções mais complexas a respeito do teatro. Para além de noções restritas ao que se vê ou ao que se ouve, essa aproximação vincula o teatro à produção de artificialidade e abre espaço para a discussão sobre o papel do sonho e da ilusão na configuração da arte. Portanto, o teatro viria a ser um lugar de projeções, nutrido pela imaginação, localizando a fantasia como um elemento concreto e inerente à existência humana.

No sentido de sustentar uma abordagem sobre o teatro, que considere a instância da imaginação como fonte de sustento da cena, o conceito de desejo surge como estratégia metodológica para driblar os impasses gerados pela redução da ação cênica aos processos vinculados, exclusivamente, à visão e à decodificação de fatos. Na perspectiva de Deleuze e Guattari, o desejo é conceituado como “um processo de produção” (1996: pág. 11), ou seja, o condutor das dinâmicas de criação, imaginação e artifício. A partir dessa noção, o desejo sustenta uma rede de formulações, que atua sobre uma ampla cadeia de outros conceitos, cruciais para o desenvolvimento de uma aproximação ao teatro que supere definições imediatistas e demasiadamente simples.

Suely Rolnik, a partir das definições de Deleuze e Guattari, aborda o desejo como um “processo de produção de universos psicossociais” ou, ainda, que se trata do “próprio movimento de produção desses universos”. O desejo, então seria, exatamente, “essa produção de artifício” (2006: pág. 31-37). Segundo Rolnik, o desejo, em seu movimento de atração e repulsa, gera um corpo afetado que produz efeitos, e a exteriorização desses efeitos depende deles tomarem forma em matéria de expressão, através da manifestação de uma máscara. Ou seja, o desejo configura-se como um constante movimento de simulações artificiais e o teatro, do ponto de vista deste trabalho, é um terreno fértil para a experimentação desses processos.

Como é possível notar, a aproximação ao conceito de desejo se apoia em uma ampla formulação de linguagem atribuída aos filósofos Deleuze e Guattari. Nesse sentido, a compreensão da mecânica de pensamento dos “filósofos do desejo” depende, ineludivelmente, da expansão das noções atribuídas ao corpo humano. Um dos conceitos-chave, que dá sustento a essas formulações, é o Corpo sem Órgãos (CsO), desenvolvido pelos autores a partir das contribuições de Antonin Artaud. Sulian Vieira, ao tratar o tema, observa que:

Apesar das considerações de Antonin Artaud sobre o corpo terem se convertido em referência para o teatro experimental do século XX, o conceito de ‘Corpo sem Órgãos’ proposto por ele foi amplamente desenvolvido pelo discurso filosófico de Deleuze e Guattari. Para os autores, Artaud não conseguiu progressos em sua proposta por não encontrar pontos de fuga no sistema de pensamento racionalista, do qual ele não se desvencilhou, e cujas estratégias de linguagem não são compatíveis com o desenvolvimento de um conceito como o de CsO. Deleuze e Guattari não compreendem o CsO como uma oposição aos órgãos, mas como uma oposição àquele modo de organização dos órgãos que se chama organismo, tomando o CsO como uma noção que se refere para além do corpo humano exclusivamente (VIEIRA: 2008: pág. 02).

Vieira enfatiza o caráter performático da escrita de Deleuze e Guattari, e aponta que se trata de uma estratégia de linguagem para driblar o pensamento racionalista, no qual Artaud não encontrou possibilidades para sustentar as complexidades do conceito de CsO. Deleuze e Guattari não tomam como partido o princípio da oposição, nem desenvolvem um sistema de linguagem a partir da estrutura polarizada ou binária. Sendo assim, não se servem de listas, estruturas ou qualificações, portanto, evitam a hierarquia e a ideia de valoração. A escrita desses autores revela seus sentidos na forma e, desse modo, antecipa as noções praticadas em suas propostas. Compreender o desejo sob esta perspectiva depende do contato com esse tipo de pensamento. Com relação ao CsO, os autores questionam:

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Porque não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre. (DELEUZE e GUATTARI: 1996: pág. 11).

Como é possível notar, não há uma negação ao organismo para uma formulação arbitrária de outro conceito ou noção a respeito de corpo. Deleuze e Guattari problematizam a noção de corpo tratado apenas como organismo ao questionarem seus limites ou dimensões. Será que as funções biológicas, específicas e intransferíveis de um

sistema organizado de órgãos e tecidos, comportam a complexidade de um corpo? Em outras palavras, será que o corpo acaba aonde termina o organismo? Os autores indicam que o “CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é o conjunto de significâncias” (1996: pág. 11). O imaginário nutrido por essas colocações subverte a lógica estruturada a partir das funções segmentas do organismo e contribui para enfatizar a amplitude do conceito de CsO. De acordo com os autores:

Um Corpo sem Órgãos é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui (DELEUZE e GUATTARI: 1996: pág. 13).

Segundo Deleuze e Guattari, como não se trata de “um suporte onde aconteceria algo”, o CsO não se restringe aos limites de um corpo visível ou físico, portanto, supera as noções atribuídas ao corpo como organismo. Dessa forma, essas intensidades, que são produzidas e distribuídas pelos CsO, são como vibrações que emanam dos CsO para outros CsO e, também, por causa de outros CsO. O encontro de dois indivíduos, por exemplo, produz corpos afetados que podem se atrair ou se repelir. As intensidades geradas nesse encontro produzem um território de desejo que, ao se agenciarem, emanam matéria em forma de expressão, formando um plano de consistência. O contato de um leitor com um livro também produz intensidades, ou seja, o CsO do livro emana vibrações que podem ser captadas pelo corpo sensível do leitor. A leitura viria a ser também um lugar de produção de desejo. Como indicam Deleuze e Guattari:

Não há diferença entre aquilo de que se fala um livro e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado e significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades (DELEUZE e GUATTARI: 1995: 12).

Nesse sentido, a mesma dinâmica pode ser atribuída ao contato de alguém com uma canção, com um pensamento, com uma personagem. É a partir dessa noção que Rolnik apresenta o conceito de “Corpo Vibrátil” como um “corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulações em matérias de expressão” (2006: pág. 31). De acordo com a autora:

As intensidades em si mesmas não têm forma nem substância, a não ser através de sua afetuação em certas matérias cujo resultado é uma máscara. [...] Não há máscaras que não sejam, imediatamente, operadores de intensidades. [...] A máscara funciona como condutor de afeto (ROLNIK: 2006: pág. 35).

Ou seja, a máscara é a materialização do desejo, portanto, conduz afetos. A formulação da máscara revela o movimento de produção de desejo que, segundo Rolnik, “surge dos agenciamentos que fazem os corpos, em sua qualidade de vibráteis: o desejo só funciona em agenciamento” (2006: pág. 37). A autora ainda acrescenta que:

A natureza do corpo [...] é dada pelos agenciamentos que faz: suas práticas afetivas, suas aventuras, seus riscos. Seus amores e suas mortes. [...] E pouco importam os universos culturais, sociais que se originam. Aliás, o corpo vibrátil não é sensível a esse dado. O que importa é que esteja sendo possível fazer passar afetos (ROLNIK: 2006: pág. 47).

Rolnik enfatiza que esse movimento de afetar e ser afetado – ou o atravessamento dos corpos – não apresenta justificativas imediatas. O que se tem é uma infinita continuidade de agenciamentos. Ou seja, as intensidades dos CsO põem-se em movimento e os corpos vibráteis se afetam com elas. No entanto, os corpos não dependem de motivos diretos para se afetarem: simplesmente se afetam ou não se afetam. Isso é determinado pela capacidade vibrátil de cada corpo, pela possibilidade de cada corpo em colocar o desejo em pleno funcionamento.

De acordo com Deleuze e Guattari “o CsO é o campo de imanência do desejo” (1996: pág. 15) e as intensidades que magnetizam de um CsO dependem de um plano de consistência para tomarem forma, para constituírem uma máscara. Esse plano de consistência depende de agenciamentos para constituir território produtivo. E depende da qualidade vibrátil de cada corpo a possibilidade de garantir o reconhecimento e a configuração dos atravessamentos em uma rede consistente. Segundo os autores “é somente aí que o CsO se revela pelo que ele é: conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades” (1996: pág. 24).

Portanto, se o desejo, em seu movimento de fazer passar intensidades, gera espaços para a formação de máscaras e simulações em matéria expressão, o teatro funciona como um terreno propício ao pleno funcionamento do desejo. O desejo, em seu processo de criação de mundos, depende de um corpo que vibre com as intensidades que o atravessam, para que esteja disponível na troca contínua de afetos.

Considerando o processo de contato dos atores com as peças de teatro, através da leitura, é possível indicar que o encontro desses CsO somente se confira como um exercício atravessado pelo desejo se o leitor reconhecer a possibilidade de vibrar e agenciar em rede todas as formas de intensidades presentes nesse momento. A imaginação abre espaço para a configuração de um plano de consistência, onde tomam forma as personagens.

Assim, é possível definir esse contato com a leitura – e o próprio texto teatral – como um campo metodológico do processo de criação. Se a leitura pode gerar planos de consistência para os agenciamentos do desejo, a configuração do texto em fala evidencia o exercício de simulação, onde a máscara se materializa na dimensão da voz e da palavra. Vieira indica que:

As noções de CsO e de plano de consistência são noções produtivas para abordar a complexidade da atuação e, sobretudo, da produção de voz e palavra em performance, uma vez que as categorias dualistas ou organicistas não comportam a simultaneidade e a densidade de toda esta demanda (VIEIRA: 2008: pág. 02).

É o conceito de desejo que possibilita expandir e discutir algumas noções hegemonicamente definidas e, até certo ponto, estabilizadas no campo dos estudos teatrais. As definições a respeito de teatro ganham outras dimensões e o papel dos atores nesse processo consolida a importância de pensar a sensibilidade também como um exercício de inteligência. Esse processo não depende simplesmente de disponibilidade, mas de ação.

A ação sobre a leitura, desde o primeiro contato, pode potencializar as vibrações produzidas pelo contato dos atores com o repertório teatral ou, simplesmente, reduzir esse momento crucial a um exercício mimético para a cena. Essas noções permitem o desenvolvimento de estratégias metodológicas sobre o trabalho com o texto e a fala, mas, principalmente, possibilitam aos atores a multiplicação dos sentidos decorrentes desse contato com a leitura. O teatro assume, então, o lugar de grandes projeções fantasiosas e as personagens, frutos da imaginação humana, alimentam o pleno agenciamento do desejo.

2. Conceito-Chave: Personagem

Cada produto da fantasia, cada criação da arte deve, para existir, levar em si o seu próprio drama, isto é, o drama do qual e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser da personagem.

LUIGI PIRANDELLO

Patrice Pavis faz uma aproximação ao conceito de personagem localizando-o, exclusivamente, a partir do trabalho de atuação. De acordo com o autor, é na ação dos atores que se dá a existência de uma personagem. Entretanto, essa noção sofre transformações ao longo da história do teatro ocidental, conforme explicita Pavis na definição apresentada no *Dicionário de teatro*:

No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não pareça problemático. No entanto, apesar da “evidência” dessa identidade entre o homem vivo e uma personagem, está última, no início, era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático no teatro grego. É através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana (PAVIS: 1999: pág. 285).

Pavis afirma que os limites entre atores e personagens, explicitamente distintos em um dado momento, vão-se tornando cada vez mais opacos e indefinidos ao longo da história do teatro ocidental. Gradativamente, a noção imaginária que permeia a personagem como uma superfície de ação vai-se diluindo na figura de quem atua, aproximando-se da realidade estritamente humana, dissolvendo-se e afastando-se da perspectiva da ilusão e da fantasia.

Ou seja, se anteriormente a noção de personagem como “máscara” ou “ser animado” parece dar conta de suprir as demandas do contato com textos teatrais não realistas e personagens não humanas, a noção “ilusão de pessoa humana” que encerra a definição, por outro lado, restringe a capacidade de abrangência do conceito a certo tipo de repertório. Sendo assim, é possível identificar o primeiro sintoma desse trânsito: a redução do poder de ação desse conceito sobre o nosso universo imaginário.

De forma bastante sintética, Pavis apresenta um percurso histórico considerando momentos icônicos do teatro ocidental para revelar as principais noções e transformações que o conceito de personagem foi assumindo com o passar do tempo. Pavis indica que

durante o período Renascentista e no Classicismo, com autores como Boccaccio, Cervantes e Shakespeare, a personagem é “o substituto mimético de sua consciência” e acrescenta que por conta da “força passional, em Shakespeare, a personagem teve dificuldade de constituir-se em indivíduo livre e autônomo”. Na era clássica francesa, as personagens “curvam-se às exigências abstratas de uma ação universal ou exemplar”. No início do século XVIII, no teatro italiano, na *Commedia dell'arte* e, notadamente, em Marivaux, as personagens são “formas codificadas”. Com Diderot, segundo o autor, “passa a ser uma condição e não mais um caráter abstrato e puramente psicológico”. A partir do século XIX, “o trabalho e a família tornam-se os ambientes nos quais as personagens, calcadas no real, evoluem até o naturalismo” (1999: pág. 285-6). Pavis explicita esse movimento de transformação ao indicar que:

No teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz. Toda a sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de *identificação* (PAVIS: 1999: pág. 285).

Esse movimento gradual de aproximação da personagem à noção de pessoa, que segundo Pavis, teve seu auge no final do século XIX, manteve-se com vigor ao longo do século XX. A predominância dessa noção também ecoa no discurso do documentário que acompanha esta pesquisa e, notavelmente, é reforçada nos materiais teóricos de maior circulação, conforme veremos mais adiante com as análises discursivas de Stanislavski e Grotowski.

De qualquer forma, Pavis acrescenta que, apesar da hegemonia dessa noção, alguns autores teatrais desse período desenvolveram obras cujas personagens não aparecem, exclusivamente, definidas como pessoas. De algum modo, esse repertório resgata a ideia de máscara ou de ação, abrindo espaço para noções que se afastam da estrita relação humano x humano. Segundo Pavis, com autores como Maeterlinck, Strindberg e Claudel “a personagem tende a dissolver-se no drama simbolista, no qual o universo é povoado apenas por sombras, cores e sons que se correspondem”, mas apenas com Pirandello e Genet e suas personagens surrealistas – onde o sonho e a realidade se entre mesclam – ocorre o que Pavis denomina como “recentramento” (1999: pág. 286).

Essa ideia de recentramento parece indicar o resgate da relação da personagem com a ficção não realista e, portanto, sugere um afastamento da relação simbiótica entre ator e personagem, retomando as características iniciais apontadas por Pavis. Ou seja, este tipo de personagem ancora-se na ação desempenhada dentro da peça e não encontra, exclusivamente, sua força de sustentação na identificação ou proximidade com a vida dos atores que a encenam. De certa forma, são personagens que enfatizam o caráter imaginativo e fantasioso presente no texto teatral.

Pavis então apresenta uma tabela intitulada “graus de realidade da personagem”, onde hierarquiza as noções que identifica, para ilustrar o trânsito que descreve anteriormente. As indicações, no entanto, não acompanham grandes explicações, mas se orientam a partir de exemplos que, explicitamente, localizam a noção de personagem denominada como pessoa ou indivíduo como algo mais real do que as noções que fogem desse tipo de aproximação.

Graus de Realidade da Personagem

Particular	Indivíduo	Hamlet	Exemplos
	Caráter	O Misanthropo	
	Humor	Sir Toby (<i>Noite de Reis</i>)	
	Ator	O Enamorado	
	Papel	O Ciumento	
	Tipo	O Soldado	
	Condição	O Comerciante	
	Estereótipo	O Criado Velhaco	
	Alegoria	A Morte	
	Arquétipo	O Princípio do Prazer	
Geral	Actante	Busca de Lucro	

(PAVIS: 1999: pág. 287).

Segundo Pavis “toda personagem de teatro realiza uma ação (mesmo se, a exemplo das personagens de Beckett, nada fizer de visível); inversamente, toda ação, para ser encenada, necessita de protagonistas, sejam eles personagens humanas ou simples actantes” (1999: pág. 286). Dessa forma, é possível reconhecer que aquilo que Pavis denomina como grau de realidade da personagem está, claramente, relacionado ao grau de complexidade dela, uma vez que o que marca a distância entre o indivíduo e o actante é a simplicidade do segundo em relação ao primeiro. Sendo assim, a questão central não me parece ser o reconhecimento do quão real se trata cada tipo de personagem, mas do quão complexo se trata colocar em cena cada uma delas. Como definir que personagens são mais ou menos reais se todas existem dentro da fantasia e do mundo imaginário de uma peça de teatro?

Portanto, se a ideia de personagem nitidamente separada dos atores sustenta uma noção de teatro, que funciona como uma usina de produção de novos mundos – criando e fornecendo material para a prática da fantasia e da imaginação, superando, assim, os limites da restrita vida humana – essa inversão de perspectiva revela, também, a redução do universo imaginário que opera sobre nossa produção artística, transmutando o teatro para noções que circulam a partir de ideias apoiadas na reprodução das realidades que nos cercam.

Por outro lado, compreender a personagem em seu caráter imaginativo é considerar que a sua existência não depende da realidade nem a representa, ao contrário, supera seus limites em escalas consideráveis e não pede por comprovação imediata. Uma personagem existe em outra realidade, para sustentar a ilusão de outro mundo. Reconhecer a dimensão e a importância da imaginação na configuração desses mundos fantasiosos é reconhecer que o teatro gera espaços existenciais impensáveis a partir da realidade cotidiana.

Se Pavis localiza as personagens a partir da atividade dos atores em relação ao texto teatral, fazendo breves considerações a alguns autores, Mikhail Bakhtin nos oferece material para uma aproximação ao conceito de personagem sob a perspectiva de quem as escreve. Em *Estética da Criação Verbal*¹, Bakhtin apresenta uma ampla reflexão que pode contribuir com a demarcação dos limites dessa pesquisa. E apesar do autor não dirigir sua

¹ A edição de 2010 é uma tradução direta do russo ao português e, segundo nota da editora, o livro que inicialmente se chamaria *Estética da Criação Literária*, foi traduzido como *Estética da Criação Verbal*, pois o termo russo *sloviénost*, que dá origem ao título, se refere à cultura e tradição oral e ao folclore do povo.

produção, direta ou exclusivamente, ao campo do teatro, algumas questões parecem extremamente produtivas para enriquecer essa discussão. Portanto, inicialmente temos:

A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em grau considerável, uma luta dele consigo mesmo. Não podemos estudar imediatamente esse processo como lei psicológica; só operamos com ele à medida que está sedimentado na obra de arte, isto é, com a história centrada nas ideias, no sentido, e sua lei centrada nas ideias, no sentido. Sejam quais forem suas causas temporais e seu fluxo psicológico, sobre esse tema podemos apenas conjecturar, porque diz respeito à estética. O autor nos conta essa história centrada em ideias apenas na obra de arte, não na confissão de autor – se esta existe –, não em declarações acerca do seu processo de criação (BAKHTIN: 2010: pág. 04-5).

À parte das questões referentes ao processo de criação do autor, a colocação de Bakhtin enfatiza que a relação com a obra de arte somente se dá a partir da impessoalidade e, principalmente, a partir da condição ficcional da personagem. Bakhtin explicita que as conjecturas psicológicas não justificam nem sustentam a criação de um autor. Sendo assim, a noção a respeito da personagem está relacionada à sua funcionalidade dentro do todo a ser desenvolvido na obra.

A personagem (ou o conjunto delas) tece a trama na qual as ações tomam forma na obra e o contexto psicológico e social – caso exista – e as possíveis identificações e ressonâncias com o autor, somente ocorrerão em relação ao todo acabado. Conforme indica Bakhtin:

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN: 2010: pág. 11).

Esse excedente de visão, explicitado na colocação acima, que enfatiza essa relação de autoridade de criação do autor sobre a personagem, é o que Bakhtin denomina como “relação direta entre autor e personagem”. Segundo a qual, Bakhtin afirma que:

O autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo (BAKHTIN: 2010: pág. 13).

Quando esta relação entre autor e personagem não se estabelece de forma explicitamente distinta, ou seja, quando o autor perde esse ponto de distância em relação à personagem, pode ocorrer o que Bakhtin denomina como “desvio da relação direta entre ator e personagem”. Bakhtin afirma que esse desvio ocorre quando a personagem coincide com o autor em vida, isto é, quando se trata de uma personagem com traços autobiográficos ou, ainda, quando não há indício de personagem. De acordo com Bakhtin, temos alguns tipos de desvios, conforme explicitado no quadro a seguir:

Desvio da Relação Direta

Tipos de Desvios	Características Gerais
O panfleto, o manifesto, o discurso acusatório, o agradecimento, o insulto, a confissão-relatório.	Quando a personagem e o autor coincidem ou estão lado a lado diante de um valor comum ou frente a frente como inimigos. Quando termina o acontecimento estético e começa o acontecimento ético que o substitui.
Um tratado, um artigo, uma conferência e etc.	Quando não há nenhuma personagem, nem potencial para. Quando predomina o acontecimento cognitivo.
Uma oração, um culto, um ritual.	Quando a consciência é a consciência de um Deus. Quando o acontecimento é regido pela religiosidade.

(BAKHTIN: 2010: pág. 20).

Apesar de Bakhtin considerar que essa distância entre autor e personagem pode também se definir a partir de limites incertos e muitas vezes coincidirem em alto grau de comparação, ele evidencia que:

Para que venha a realizar-se um todo artístico, ainda que inacabado, são necessários alguns elementos de acabamento; logo, urge colocar-se de algum modo fora do personagem (habitualmente a personagem não está só e as referidas relações se verificam apenas para a personagem central), caso contrário, teremos um tratado de filosofia ou uma confissão-relatório pessoal (BAKHTIN: 2010: pág. 15).

Nesse sentido, Bakhtin reforça, de alguma forma, a importância do aspecto ficcional e fantasioso da personagem como fontes de sustentação do todo artístico. As

coincidências entre a personagem inventada e a vida pessoal de quem a escreve não deveriam ser consideradas isoladamente, como afirma o autor, uma vez que compõem uma parte do todo e a máquina que se põe a funcionar em uma obra não depende, exclusivamente, de uma personagem isolada, mas dos sentidos tecidos pelo conjunto delas. A esse respeito Bakhtin aponta que:

Na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseia numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições [...] e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular, único e semântico. (BAKHTIN: 2010: pág. 04).

Apesar de considerar o artifício da criação em suas colocações, Bakhtin também restringe as possibilidades de abrangência de uma personagem ao defini-la como pessoa. Ainda sim, a citação permite localizar a dependência incondicional não somente de uma personagem, mas do somatório delas, de todas as ações e respostas, sejam elas individuais ou coletivas, como componentes de um todo maior, que chamamos de obra.

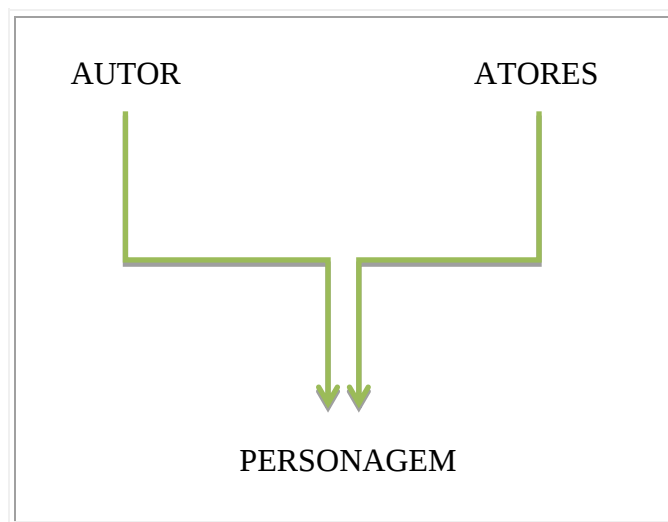
Ou seja, os sentidos tecidos em uma obra partem de fios conduzidos a partir da estreita dependência das personagens entre si, localizando cada uma delas e suas respectivas respostas e ações como peças de uma engrenagem maior e mais importante do que cada uma representa isoladamente. E, de acordo com essa perspectiva, temos:

O autor enxerga e conhece mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga, mas também em outro sentido, que por princípio é inacessível à personagem; é essa a posição que ele deve ocupar em relação à personagem. [...] Esses elementos ativamente concludentes tornam passiva a personagem, assim como a parte é passiva em relação ao todo que a abrange e lhe dá acabamento (BAKHTIN: 2010: pág. 12).

Ainda que, em alguns momentos, Bakhtin se refira à personagem apenas como pessoa, é possível notar as inúmeras considerações à importância do caráter ficcional da criação. E por esse prisma, Bakhtin aproxima sua abordagem à primeira noção de personagem apresentada por Pavis, relacionada ao teatro grego e a máscara, considerando-a, em primeira instância, como uma superfície de ação passiva em relação a um agente: no caso das propostas de Bakhtin, o autor, nas colocações de Pavis e no que diz respeito à prática teatral, os atores.

Para as reflexões desenvolvidas neste trabalho, o conceito de personagem será delimitado através desse diálogo: a concepção de um autor a respeito de uma personagem imaginária materializa a superfície de ação dos atores e do processo de atuação.

O Conceito de Personagem



Nesse sentido, faz-se necessário traçar uma aproximação ao conceito de texto, uma vez que esse material manifesta-se como a interface de contato entre o repertório teatral e os atores. Há ou poderia haver alguma especificidade na escrita de peças de teatro que favorecesse o reconhecimento das dinâmicas da fala em cena? Será produtivo tratar peças de teatro como material literário? Que embates podem surgir a partir da constante consideração do teatro como um gênero da literatura?

Essas perguntas vão auxiliar o desenvolvimento da argumentação na próxima sessão, no sentido de localizar o avanço das técnicas de reprodução tipográficas como uma tomada de poder da percepção visual sobre a auditiva. A escassez de reflexão sobre a escrita, no campo dos estudos teatrais, será apontada como fator determinante na redução do universo imaginário dos atores e, principalmente, como reflexo da constante colonização da fala em cena pelos fenômenos relacionados à representação visual da palavra, em forma de texto.

3. O Texto

**Falar é fazer, o logus assume as funções da práxis e se redime na palavra;
o fazer se esvazia, a linguagem se enche.**

ROLLAND BARTHES

Esta sessão pretende fazer uma aproximação ao conceito de texto a partir das contribuições de autores que sustentam sua argumentação na dialética escritura x fala. Inicialmente, o conceito de texto será analisado amplamente para, a partir das reflexões, estabelecer as relações com o tema no campo dos estudos teatrais. De alguma forma, a precedência da fala em relação à escrita estabelece um primeiro e definitivo argumento, que servirá de elo para a discussão a respeito do texto no teatro, mais adiante.

Em princípio, é possível recorrer a Rolland Barthes que apresenta uma definição, explicitamente, vinculada a esta relação dialética quando afirma que:

Todas as escritas apresentam um caráter de fechamento que é estranho à linguagem falada. A escrita não é absolutamente um instrumento de comunicação, não é uma via aberta por onde passaria somente uma intenção de linguagem. Através da fala, é toda uma desordem que ecoa, e lhe dá esse movimento absorvido que a mantém em eterno estado de suspensão. Inversamente, a escrita é uma linguagem endurecida que vive sobre si mesma e não tem absolutamente o encargo de confiar à sua própria duração uma sequência móvel de aproximações, mas de impor, ao contrário, pela unidade e pela sombra dos seus signos, a imagem de uma palavra construída muito antes de ser inventada (BARTHES: 2004: pág. 17).

Em primeiro lugar, Barthes localiza a escrita como uma “linguagem endurecida”, estranha à fala. Em segundo lugar, a fala é caracterizada como um fenômeno vinculado à ação e se define a partir das dinâmicas rítmicas e melódicas inerentes ao ato de falar. Esse caráter de fechamento, ao qual Barthes se refere, está relacionado à função representacional da escrita em relação à fala, o que, de fato, estabelece um evidente paradoxo, que merece consideração.

Se a escrita estatifica a fluidez característica da fala, ainda que o argumento para a notação seja a representação de um fenômeno pelo outro, desconsiderar a imensa distinção entre essas duas instâncias é, no mínimo, uma negligência. Barthes enfatiza o atrito decorrente do embate entre o fenômeno da fala e sua representação em código visual através da escrita quando indica que:

O que opõe a escrita à fala é que a primeira *parece* sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para o lado de uma vertente secreta da linguagem, ao passo que a segunda não é mais que uma duração de signos vazios de que apenas o movimento é significativo. Toda fala se mantém nesse desgaste das palavras, nessa espuma sempre arrastada para mais longe (BARTHES: 2004: pág. 18).

Ao tratar a fala como ação, Barthes supera aquelas definições que a consideram somente a partir dos conteúdos que carrega. De acordo com o autor, a fala excede a mensagem e mantém-se para além das palavras. Como a ação característica da prosódia é filtrada pelo enrijecimento das normas gramaticais, a escrita não apenas representa a fala, também exerce poder sobre ela. A esse respeito Barthes acrescenta que:

Em toda escrita, portanto, se encontrará a ambiguidade de um objeto que é ao mesmo tempo linguagem e coerção: existe, no fundo da escrita, uma “circunstância” estranha à linguagem, há como que um olhar de uma intenção que não é mais aquela da linguagem (BARTHES: 2004: pág. 18).

Ou seja, enquanto os sentidos da fala manifestam-se a partir do ato de falar, estando dessa forma, suscetível ao consumo imediato, a escrita, por outro lado, se define a partir da tentativa de representação ou aproximação a esse fenômeno. Barthes indica que nessa via dupla de sentido se situa a escrita: o caráter representacional do código escritural é também indicador da tentativa de coerção sobre a fala. E acrescenta que:

A fala tem uma estrutura horizontal, seus segredos estão na mesma linha que suas palavras e aquilo que se esconde é deslindado pela duração mesma de seu contínuo; na fala tudo é oferecido, destinado a uma usura imediata, e o verbo, o silêncio e o movimento de ambos são captados em direção a um sentido abolido: é uma transferência sem rastro e sem atraso (BARTHES: 2004: pág. 11).

Barthes enfatiza que a concretude da fala se dá no desenho musical inerente à ação. Dessa forma, as dinâmicas rítmicas e melódicas da fala podem superar, em alto grau, os limites delimitados e atribuídos aos significados das palavras pronunciadas. Assim, tais operações impregnam as palavras de novos sentidos no ato da fala, que podem, inclusive, transpor àqueles estritamente vinculados à etimologia ou à gramática.

No entanto, mesmo que consideremos a precedência da palavra em relação aos procedimentos de registro escritural, é importante localizarmos neste momento a incidência da escrita sobre a percepção da própria palavra, e da fala mais tarde, uma vez que os meios de reprodução tipográficos se expandiram de forma incomensurável desde sua consolidação como alfabeto fonético. A esse respeito, é possível recorrer a Marshall

McLuhan. O autor faz uma intensa aproximação ao tema da escrita, revelando sua enorme ação sobre a percepção humana e a forte incidência dessa tecnologia na configuração de uma cultura letrada. McLuhan indica que:

A escrita alfabética não é apenas única, mas tardia. Houve muita escrita antes dela. De fato, qualquer povo que cessa de ser nômade e passa a seguir modos sedentários de trabalho está propenso e a caminho de inventar a escrita. Todos os nômades não só não tiveram escrita como não desenvolveram arquitetura, nem o espaço fechado, pois a escrita é um modo de fechar, visualmente, sentidos e espaços não visuais. [...] E, enquanto a linguagem é uma exteriorização (manifestação) de todos os sentidos ao mesmo tempo, a escrita é uma abstração da palavra (MCLUHAN: 1977: pág.73-4).

McLuhan, assim como Barthes, parte dessa relação entre a escritura e a linguagem falada para desenvolver sua reflexão e enfatiza, assim, a dialética inicial dessa sessão. No entanto, para além do embate fala x escrita, McLuhan nos apresenta um argumento relacionado ao forte indício de que o atravessamento desse fenômeno visual (a letra) afeta e modifica as relações interpessoais e, em alto grau, atua sobre nossa percepção a respeito de política, cultura e arte.

Dessa forma, McLuhan se aproxima ao tema da escrita considerando-a, em primeira instância, como uma tecnologia e indica que “qualquer nova tecnologia de transporte ou comunicação tende a criar seu respectivo meio ambiente humano” e acrescenta que esses “ambientes tecnológicos não são recipientes puramente passivos de pessoas, mas ativos processos que remodelam pessoas e igualmente outras tecnologias” (1977: pág. 15).

Ou seja, ainda que, por princípio, a escrita se configure como uma instância de representação da fala, esse contato permanente do homem com o alfabeto fonético, afeta o próprio homem em dimensões incomensuráveis, resultando em novas percepções de mundo e de sujeito, modificando nossos sentidos e alterando nossas relações com os outros e com o mundo. De acordo com o autor temos:

Uma vez generalizado o alfabeto fonético e abstraído o significado do som da palavra, traduzindo-se o som em um código visual, viram-se os homens às voltas com uma experiência nova que os transformou. Nenhum modo pictográfico ou ideográfico ou hieroglífico de escrever tem a força *destrutiva* do alfabeto fonético. Nenhuma outra espécie de escrita, salvo a fonética, chegou jamais a desprender o homem do domínio possessivo de total interdependência e inter-relação que é o do mundo auditivo (MCLUHAN: 1977: pág. 45-6).

McLuhan enfatiza que o contato do homem com a palavra, agora em forma de código visual, resulta em uma transformação nunca antes registrada. Esse processo, que segundo ele, alterou a experiência perceptiva humana, é um tema amplamente considerado em sua produção. McLuhan afirma que:

Somente o alfabeto fonético estabelece uma cisão entre a visão e a audição, entre o significado semântico e o código visual; e, portanto, somente a escrita fonética tem o poder de trasladar o homem da esfera tribal para a esfera civilizada, isto é, de substituir-lhe o ouvido pela vista (MCLUHAN: 1977: pág. 52).

É possível notar que os efeitos da escrita sobre a percepção humana extrapolam o embate relativo à representação de um fenômeno auditivo por um código visual de notação. A assimilação do alfabeto motiva novas considerações de sujeito, promovendo mudanças extremas no contato da experiência humana com o mundo. De acordo com o McLuhan:

Quando as palavras são escritas, tornam-se elas, naturalmente, parte do mundo visual. Como a maioria dos elementos do mundo visual, tornam-se coisas estáticas e perdem, como tal, o dinamismo que é tão característico do mundo da audição em geral e da palavra falada em particular (MCLUHAN: 1977: pág. 43).

Diante da ação tão direta do texto sobre a percepção da própria palavra, a questão da escrita, em uma sociedade letrada como a nossa, assume também um caráter político e amplamente relacionado ao teatro. Se a palavra agora independe de um interlocutor, os efeitos da escrita sobre nossa percepção são temas de indiscutível importância para a definição do papel da fala na experiência estética hoje.

McLuhan associa o avanço tecnológico ao privilégio e valorização de certos sentidos da percepção humana em relação a outros. De acordo com o autor, o desenvolvimento da tipografia, como meio de reprodução e consolidação das estratégias escriturais dominantes no ocidente, é apresentado como causa da predominância da percepção visual sobre a percepção auditiva. Segundo McLuhan, “a assimilação e interiorização da tecnologia do alfabeto fonético translada o homem do mundo mágico da audição para o mundo neutro da visão” (1972: pág. 40). O autor aponta a consolidação da imprensa de tipos móveis como fator decisivo na redução da experiência auditiva de modo geral e, conseqüentemente, do achatamento dos estilos vocais humanos. McLuhan indica ainda que:

A escrita é um modo de fechar visualmente sentidos e espaços não-visuais. É, portanto, uma forma de abstrair o visual do intercurso comum dos sentidos em globo. E, enquanto a linguagem é uma exteriorização (manifestação) de todos os sentidos ao mesmo tempo, a escrita é uma abstração da palavra (MCLUHAN: 1972: pág. 74).

Assim como Barthes, McLuhan também atribui à escrita um caráter de fechamento. Desse modo, a leitura favorece um contato clandestino ao intercurso comum dos nossos sentidos como um todo. A esse respeito McLuhan comenta que:

Antes da escrita fonética separar, como veio separar em dois mundos à parte, o pensamento da ação, não havia alternativa senão considerar todo o homem responsável por seus pensamentos tanto quanto por seus atos. [...] Segue-se, portanto, que o homem letrado, desde o seu aparecimento [...] é um homem dividido, partido, esquizofrênico, como todo letrado ou alfabetizado tem sido desde a invenção do alfabeto fonético. (MCLUHAN: 1972: pág. 45).

Ou seja, com a possibilidade da palavra se deslocar entre olhos a partir do surgimento da escrita e não mais entre ouvidos, quando é explicitamente dependente de uma elocução, a palavra aparece dissociada do fenômeno acústico ao qual, indiscutivelmente, pode-se atribuir a completude de seus sentidos. Portanto, com a predominância da percepção visual sobre a auditiva e os efeitos diretos promovidos pela assimilação da tecnologia da letra, a palavra sofre uma enorme redução de poder afetivo. Recorrendo à produção de Paul Zumthor, é possível observar uma confluência de idéias a esse respeito. E então temos:

O uso da escrita implica certa disjunção entre pensamento e ação, certa abstração que enfraquece o próprio poder da língua, a predominância de uma concepção linear de tempo, além de individualismo, racionalismo e burocracia (ZUMTHOR: 1985: pág. 04).

Se por um lado a experiência de ouvir não se reduz ao seu conteúdo manifesto, mas comporta outros sentidos, que são latentes, por outro, o advento da tecnologia do alfabeto padroniza e lineariza os textos, favorecendo certo tipo de percepção: conteudista, reducionista e burocrata, como indica Zumthor. E se, atualmente, a escrita está diretamente associada a noções de credibilidade em nossa cultura, a palavra dita sofre enormes restrições e torna-se, por vezes, dependente da própria de sua representação no papel.

Obviamente nem toda escrita se destina a mesma finalidade, ainda que a forma de representação dos textos, predominantemente padronizados, favoreça esse tipo de

aproximação com a leitura. O contato com cada possibilidade de texto gera, em si mesmo, uma demanda específica, portanto, variável de acordo com as peculiaridades de cada material. Zumthor chama a atenção para o tema do contato com os diversos tipos de escrita ao indicar que os textos podem ser divididos em dois grandes grupos. De acordo com ele:

Determinado texto destina-se ao consumo visual (em princípio solitário e silencioso) pela leitura; outro destina-se à audição (e, portanto à percepção de efeitos sonoros e está por isso aberto ao consumo coletivo). O primeiro apresenta-se como um objeto – folha de papel, livro - o segundo, como ação vocal (ZUMTHOR: 1985: pág. 06).

Nesse sentido, é possível fazer enormes distinções entre um livro, um jornal e um manual de instruções, em comparação a outros tipos de registros textuais como, por exemplo, a poesia, as peças de teatro e as letras de música. O primeiro grupo de textos destina-se, exclusivamente, à informação e ao entendimento imediato de conteúdos e mensagens. O segundo grupo de materiais destina-se à fruição, à experiência e à *performance*, ainda que sejam representados em forma de texto escrito, no papel. A completude de seus sentidos pede pela ação na dimensão da voz de um interlocutor.

Para compreender melhor a questão da representação do som em código visual é possível recorrer ao campo da música, que tem tratado desse assunto intensamente nos últimos séculos. Ao longo desse período, o registro escritural do fenômeno acústico se desenvolveu em escalas significativamente superiores na música em comparação ao que ocorreu no teatro. Em outras palavras, a partitura musical apresentou intensas modificações ao longo do tempo, enquanto a escrita da palavra sofreu interferências que resultaram na padronização de seus registros, inclusive em peças de teatro.

A seguir, algumas imagens ilustrativas que podem demonstrar, objetivamente, a evolução da escrita musical. O primeiro exemplo corresponde ao século XII, quando se iniciam os procedimentos de notação no campo da música. O segundo corresponde à notação desenvolvida no século XVI, profundamente afetada pelas iluminuras medievais. O terceiro caracteriza a notação musical do século XX, após a consolidação de um sistema representacional complexo durante os séculos XVIII e XIX.

Esses exemplos são ilustrativos e devem ser comparados, independentemente, da capacidade do leitor em decifrar seus códigos. O objetivo é detectar as inúmeras transformações sofridas pela estrutura da partitura musical ao longo do tempo.

Exemplo 1:

Primitive Notation 211

FACSIMILE 44

The image displays a facsimile of a musical manuscript page from the 12th century. It features four-line staves with square neumes. The text is written in a Gothic script. The first system shows a large initial 'V' followed by the text 'Vocemur bona meli patrum unguem'. The second system shows a large initial 'I' followed by 'In unum dei' and 'or saluam'. The third system shows a large initial 'H' followed by 'Hominem in tempore uerbum in principio V ubique'. The fourth system shows the text 'fundauerat natum in palati'.

MS Paris, Bibliothèque Nationale lat. 3549 (12th century)
From pages 151', 152

Figura 1 – Notação Musical do Século XII

Exemplo 2:



Figura 2 – Notação Musical do Século XVI

Exemplo 3:



Figura 3 – Notação Musical do Século XX

É possível reconhecer que, em relação às partituras dos séculos XII e XVI, a partitura do século XX apresenta maior variedade de signos escriturais. Nota-se a inserção de letras, códigos numéricos e sinais gráficos, inexistentes nos exemplos anteriores. A inserção desses novos códigos sugere uma preocupação em produzir indicações mais precisas sobre a execução da obra em questão. Este modelo de representação, que comporta também o texto, se consolidou no período da renascença, mas ainda sim, privilegia uma leitura apoiada no reconhecimento da frequência do som. Ou seja, se desenvolve a partir representação das alturas das notas musicais, organizadas no sistema tonal.

A partir da segunda metade do século XX, é possível notar indicações que, para além das referências à frequência do som, estão relacionadas às dinâmicas tímbricas e rítmicas da obra, promovendo a diversificação dos signos escriturais e ampliando as possibilidades de representação visual do som em uma partitura musical. Nesse sentido, alguns compositores contemporâneos se servem de legendas em suas produções, para orientar os músicos a respeito de signos criados, especificamente, para aquele trabalho, no sentido de privilegiar noções ausentes no formato hegemônico de partitura musical. Em ANEXO I², é possível consultar a partitura de uma obra de Krzysztof Penderecki, que acompanha, inclusive, três páginas de texto com explicações sobre os símbolos utilizados.

Enquanto a escritura musical ocorre, simultaneamente, da esquerda para a direita e de cima para baixo – com inúmeras indicações sobre as noções de tempo e de intensidade, além de variações dos parâmetros rítmicos – a escritura textual comporta, inevitável e predominantemente, conteúdos e mensagens. Ao contrário da partitura musical, houve uma retração na produção de indicações escriturais da palavra, onde os textos, inclusive as peças de teatro, passam a ser representados linearmente, com uma uniformidade crescente, com letras padronizadas da esquerda para a direita e em cores escuras sobre um fundo branco. De acordo com Pavis:

Se a música dispõe de um sistema muito preciso para notar as partes instrumentais de um trecho, o teatro está longe de ter à sua disposição semelhante metalinguagem capaz de fazer o levantamento sincrônico de todas as artes cênicas, todos os códigos ou todos os sistemas significantes (PAVIS: 1999: pág. 279).

² Esta obra será apresentada completa, em anexo, porque os códigos apresentados em sua legenda se desenvolvem ao longo de toda a sua extensão. As mudanças constantes em sua estrutura de representação impossibilitaram a apresentação de trechos isolados.

Se no campo da música o registro visual do fenômeno acústico tem sido terreno de constante expansão, com a representação da palavra no ocidente ocorreu o fenômeno inverso, uma vez que a estabilização da notação vigente se deu há séculos atrás. E como esta convenção não oferece possibilidade de diferenciação entre os diversos tipos de textos, as peças de teatro foram, sistematicamente, absorvidas pelo campo da literatura.

Todos esses impasses gerados a partir do embate escritura x fala, que oferecem espaço para a discussão a respeito do conceito de texto no campo dos estudos teatrais, são agravados, ainda mais, ao considerarmos a incidência das novas tecnologias digitais. Os textos estáticos e padronizados na superfície de papel perderam espaço para ilustrações gráficas tridimensionais e textos que se movimentam. Para além do dinamismo visual, o texto digital possibilita, inclusive, a utilização de áudio.

O contato permanente com essa recente forma de leitura fortalece e enfatiza a falta de atratividade dos textos impressos. Dessa forma, mesmo que não saibamos como utilizá-los ainda no teatro, é importante considerarmos que, uma vez expostos a tais fenômenos, nossa relação com o tempo, com a imagem e som tornam-se outras também. Ou seja, atualmente as diversas possibilidades de escrita digital incidem, direta e predominantemente, sobre nossas vidas e, portanto, alteram nossas percepções até mesmo sobre o texto estático no papel.

Vilém Flusser desenvolve uma reflexão pautada nessa última discussão e oferece contribuições interessantes sobre a questão da notação e seus efeitos na recepção de um texto, seja ele impresso ou digital. O autor argumenta que, a partir do contato com a tecnologia digital, cujos textos não são necessariamente entendidos como letras estáticas, nossa relação com a escritura se transformou. Flusser não se refere apenas ao “alfabeto fonético”, como indica McLuhan. Ele expande a questão da representação gráfica da palavra a partir da noção de “código alfanumérico”, considerando letras, números e sinais normativos como fontes distintas de ação sobre a percepção humana através da leitura. De acordo com Flusser:

O código alfanumérico, elaborado ao longo dos séculos para a notação linear, é um conjunto de diversos tipos de sinais: letras (sinais para sons), números (sinais para quantidades) e um número definido imprecisamente de sinais para normatizar o jogo de linguagem (por exemplo, pontos, parênteses e aspas). Cada um desses tipos de sinais desafia aquele que escreve a refletir sobre o respectivo tipo de pensamento [...]. O que deve aqui colocar em questão é o modo de pensamento correspondente às letras características do código alfanumérico (FLUSSER: 2010: pág. 37).

Flusser argumenta que, como cada tipo de sinal componente do código alfanumérico resulta em operações diferentes no pensamento, pensar os textos e seus efeitos depende do reconhecimento da especificidade de cada material. O autor indica que, por se tratarem de operações distintas, cada tipo de código de representação visual presente na notação incide, diferentemente, no nosso modo de decodificá-lo:

Uma vez que as letras são sinais para sons pronunciados o texto alfabético é uma partitura de um enunciado acústico: ele torna o som visível. Os numerais, por sua vez, são sinais para ideias, para imagens [...]. Portanto, as letras codificam percepções auditivas, enquanto os numerais, percepções óticas. As letras pertencem ao âmbito musical e os numerais, ao âmbito das artes plásticas (FLUSSER: 2010: pág. 38).

Apesar de Flusser considerar as letras como partituras para sons pronunciáveis, é importante avaliar alguns exemplos antes de prosseguir. Se o texto em questão se restringir ao seu conteúdo manifesto, talvez a representação da palavra em forma escrita dê conta da complexidade de transmissão de tais indicações. É o caso de uma conferência, um artigo, uma carta, uma dissertação ou qualquer outro tipo de texto acadêmico. A escrita linear, destinada ao consumo solitário, como já sabemos, favorece o individualismo, o racionalismo e a burocracia.

No entanto, se considerarmos o texto de uma peça de teatro – material destinado à fruição auditiva e ao consumo coletivo – devemos reconhecer que a palavra, tal como é apresentada, distancia-se das noções de partitura. E apesar de Flusser considerar que as letras pertencem ao âmbito musical, é possível argumentar que o contato com textos lineares é, indiscutivelmente, menos preciso que a leitura da partitura musical, pela insuficiência de códigos escriturais que indiquem a *performance*.

Obviamente, uma peça de teatro não tem por finalidade o mesmo tipo de fruição que um manual de instruções ou um jornal impresso e, conseqüentemente, não está destinada ao mesmo tipo de recepção. E apesar de se tratarem de materiais absolutamente distintos, qualquer um desses exemplos dispõe do mesmo tipo de notação para a palavra. Ou seja, lê-se uma peça de teatro através do mesmo modelo representacional da palavra disponível para um manual de instruções ou um jornal impresso.

Paradoxalmente, nem mesmo a leitura dos códigos alfanuméricos se dá uniformemente. Flusser argumenta que os sinais gráficos, em sua variedade, produzem diferentes efeitos de recepção. Em contato com a leitura simbólica dos numerais, por

exemplo, se produz um fenômeno distinto daqueles gerados pelas letras. Os números interrompem a linearidade da leitura como observa Flusser ao indicar que:

O olho segue a linha da esquerda para a direita e se interrompe nessa ilha, para então circular. A linha de letras exige que o olho deixe a mensagem recebida ser traduzida auditivamente, em um lugar no cérebro, em um discurso linear (FLUSSER: 2010: pág. 38).

Ou seja, apesar de estimulado à linearidade, o pensamento desempenha uma operação circular diante desse processo de decodificação dos numerais de um texto. No entanto, ao final, a recepção do discurso e do próprio texto, como um todo acabado, é reduzida à linha e à horizontalidade, sintetizando, de algum modo, a experiência de contato com a leitura. Flusser ainda acrescenta que:

Dessa forma, o alfabeto regulariza e organiza aquilo que a língua quer dizer: o pensamento. Daí que para aqueles que sabem escrever, a língua falada é mais do que um “meio” por intermédio do qual eles se expressam (como é o caso para as crianças e analfabetos); a língua é, para eles, muito mais um material contra o qual eles imprimem o alfabeto, contra o qual eles se expressam literalmente. [...] Quem escreve obriga a língua falada a se submeter às regras da escrita. A língua defende-se. Cada língua defende-se de uma maneira correspondente ao seu caráter. [...] A atmosfera do escrever com letras é um conflito amoroso entre aquele que escreve e a língua (FLUSSER: 2010: pág. 47).

Se a forma de notação interfere tão diretamente na recepção do leitor e direciona tão precisamente a fruição através do contato com a leitura, negligenciar esse tema no campo dos estudos teatrais é promover uma contradição conceitual. Se as peças de teatro são destinadas, primordialmente, à satisfação estética e à fruição da imaginação através da escuta, a absorção dos textos teatrais pela representação gráfica linear e homogenia reduz as possibilidades de reconhecimento das dinâmicas da fala e, portanto, privilegia um processo informativo, não a *performance*.

Como a operação do pensamento é uma variável diante dos diferentes tipos de códigos ou formas de apresentação de um texto, essa discussão a respeito do achatamento da forma de representação da palavra através da escrita pode ter sido um fator decisivo na diminuição da capacidade imaginativa e na reclusão do universo simbólico humano, pilares de sustentação para o desenvolvimento do processo criativo. A linearidade dos textos impressos, predominante na notação das peças de teatro, favorece um tipo de percepção que não condiz sequer com a velocidade de um pensamento submetido à constante exposição às novas tecnologias digitais de som e de imagem.

Ler linearmente contribui para a desconsideração de todas as outras formas de atravessamento, que são características das leituras de textos com camadas de sentidos mais densas e sobrepostas, como é o caso das peças de teatro. A esse respeito, Flusser indica que a notação alfabética está em defasagem em relação ao pensamento contemporâneo, uma vez que:

Não pensamos mais literalmente, mas numericamente, não mais com audição, mas com a visão. E se ainda designamos por nomes, esse deve ser considerado um estágio de transição. O alfabeto é uma clara recusa de escrita ideográfica. As letras devem ser escritas apesar de todas as vantagens dos ideogramas. Os ideogramas são sinais para “ideias”, para imagens apreendidas com o olho interior. O registro de imagens, contudo, deve ser evitado por ocasião do escrever. Escrever deve explicar as imagens, racionalizá-las. O pensar imagético, representacional e imaginário deve ceder ao conceitual, discursivo, crítico. Escreve-se de maneira alfabética e não ideográfica, para se poder pensar de maneira iconoclástica. Por isso, os sons de uma língua falada são anotados (FLUSSER: 2010: pág. 45).

Dessa forma, a escrita alfabética não só define a predominância da percepção visual sobre a auditiva, como implementa uma forma muito específica de pensamento: sintético e burocrático. Ou seja, o advento da escrita, para além do embate audição x visão, representa uma tomada de poder do pensamento racional e informativo sobre o pensar imagético, representacional e imaginário. Ainda sobre o tema, Flusser argumenta que:

O motivo por trás da invenção do alfabeto foi superar a consciência mágico-mítica (pré-histórica) e garantir espaço para uma nova (histórica) consciência. O alfabeto foi inventado como código da consciência histórica. Se nós devemos abrir mão do alfabeto, isso se dará provavelmente porque estamos nos esforçando para superar a consciência histórica. Estamos cansados do progresso, e não apenas cansados: o pensamento histórico comprovou-se irracional e homicida. Essa é a razão verdadeira (e não a desvantagem técnica do alfabeto), pela qual estamos preparados para desistir desse código (FLUSSER: 2010: pág. 48-9).

Flusser reconhece que há uma desvantagem técnica na escolha da escrita alfabética no que diz respeito à percepção humana, mas essa não é a crítica central da qual se serve o autor. Se a escrita documenta as transformações de uma sociedade ao longo do tempo, assume por isso um caráter de filtro seletivo dessa história. No entanto, enquanto um símbolo, um ideograma e um acontecimento narrado oralmente podem ecoar novos sentidos a cada exposição ao público, a escrita alfabética apresenta, em sua forma, certa rigidez que a opõe a esses outros meios.

É verdade que o processo de leitura pode também produzir ecos e trabalhar em função de novos agenciamentos, mas a opacidade da escrita alfabética favorece um contato cuja finalidade primordial é transmitir informação ou comunicar. Tratando-se de poesia, peças de teatro e letras de músicas, esse tipo de escrita contribui para o fortalecimento de um processo de neutralização do poder afetivo da palavra enquanto evento acústico e não oferece espaço para a apreciação estética da voz.

O caráter de fechamento da escrita em relação à fala, indicado por Barthes, o efeito de achatamento dos estilos vocais humanos através do contato com o texto impresso e a predominância da visão sobre a audição na experiência receptiva, indicadas por McLuhan, o enfraquecimento do poder da língua através do contato com a escrita, indicado por Zumthor, além da consideração das limitações do texto impresso frente às possibilidades de escrita digital, que atualmente dispomos, indicadas por Flusser, permitem tecer uma enorme reflexão a respeito do conceito de texto, para definir, mais adiante, uma aproximação ao tema no campo dos estudos teatrais.

A seguir, um quadro ilustrativo contendo as principais contribuições dos autores utilizados nessa sessão, expondo as reflexões a respeito da representação da palavra através da escrita e seus efeitos sobre a nossa percepção.

O Texto Impresso e a Percepção Humana

Barthes	McLuhan	Zumthor	Flusser
A escrita possui um caráter de fechamento que é estranho à linguagem falada, mesmo que sua função aparente seja de a de representar a fala em código visual.	A escrita translada o homem do mundo mágico da audição para o mundo neutro da visão.	Há dois tipos de texto: um destinado ao consumo visual – a letra. Outro destinado ao consumo auditivo – ação vocal.	O texto regulariza e organiza aquilo que a língua quer dizer: o pensamento. Quem escreve obriga a língua falada a se submeter às regras da escrita.

Por fim, a predominância da escrita alfabética como principal meio de reprodução da palavra em forma de código visual produz e alimenta, ao longo do tempo, o fenômeno da abstração do caráter performativo da palavra. Isso favorece o exercício da introspecção que, associado ao achatamento da dimensão imaginativa e simbólica humana, pode ser considerado um sintoma da inversão de perspectiva das noções a respeito de personagem: definida, inicialmente, como ação imaginária, até sua limitada localização como exemplar humano ou pessoa.

A absorção das peças de teatro pelos fenômenos de representação linear da palavra sugere uma enorme restrição no contato dos atores com o repertório teatral. Nesse sentido, a próxima sessão será destinada a avaliar a leitura como um procedimento fundamental no processo de atuação, que pode ajudar a transpor os limites impostos pela homogeneidade da escrita, desde que esteja vinculada às nossas capacidades simbólicas e imaginativas, e por isso, tratada como um campo metodológico potente para a abordagem da cena.

4. A Leitura

**Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir,
de entrar em contato... Ou toca, ou não toca.**

CLARICE LISPECTOR

A leitura é normalmente tratada de forma simplória como um processo de decodificação de signos visuais. Isso, em princípio, não é um equívoco, mas resulta numa aproximação ingênua aos textos e produz uma noção reducionista a respeito desse contato. O processo de leitura é muito mais abrangente do que a operação dos olhos sobre a escritura.

Ler não se restringe à equação que resulta apenas no entendimento desses signos: esse processo complexo compreende uma operação de reconhecimento das inúmeras dimensões e variáveis que se estabelecem na relação com os signos, que por sua vez, também não se limitam ao universo estritamente visual. Barthes expande as noções a respeito do conceito de leitura ao indicar que:

O verbo *ler*, aparentemente muito mais transitivo do que o verbo *falar*, pode ser saturado, catalisado, com mil objetos diretos: leio textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas, etc. Esses objetos são tão variados que não posso unificá-los sob nenhuma categoria substancial, nem mesmo formal; apenas posso encontrar neles uma unidade intencional: o objeto que eu leio é fundado apenas pela minha intenção de ler; ele é simplesmente: *para ler*, *legendum*, pertencendo a uma fenomenologia, não a uma semiótica (BARTHES: 2004: pág. 32).

Se um processo semiótico debruça-se sobre a clássica operação significado x significante, Barthes enfatiza que uma leitura compreende e abarca outras dinâmicas, mais complexas, relacionadas ao ato de ler em si mesmo. Obviamente, decodificar e entender os signos são princípios básicos da leitura, mas a complexidade do contato com o que se lê será tão variada quanto for variado o número de superfícies a serem lidas.

Essas superfícies não tomam, imediata e estritamente, a forma de escritura ou texto ou, ainda, objeto visível. Dessa maneira, lemos universos, múltiplos planos que surgem a partir de relações variáveis e, para além de qualquer restrição, lemos o que nos for acessível. É disso que trata esse processo contínuo de contato com o mundo. Barthes reconhece a multiplicidade da leitura quando argumenta que:

Não existe a possibilidade de descrever *níveis* de leitura, porque não há a possibilidade de fechar a lista desses níveis. Por certo que há uma origem da leitura gráfica: é o aprendizado das letras, das palavras escritas; mas, por outro lado, há leituras sem aprendizagem (as imagens) – pelo menos sem aprendizagem técnica, senão cultural – e, por outro, não se sabe onde parar a profundidade e a dispersão da leitura: na captação de um sentido? Que sentido? Denotado? Conotado? (BARTHES: 2004: pág. 32).

De acordo com Barthes, há algo que permeia o processo de leitura que não deve ser atribuído a uma aprendizagem técnica. A singularidade do contato com uma leitura, seja ela de um quadro, de uma situação ou de uma peça de teatro, será movida e alimentada pela capacidade de cada leitor em tecer novos fios a partir desse material. A leitura comporta em sua ação uma enorme indefinição de limites: ler é abrir e expandir sentidos.

Sendo assim, é importante reconhecer as inúmeras formas de atravessamento que incidem sobre o leitor durante um processo de leitura: aspectos culturais, políticos, históricos, pessoais, artísticos, estéticos e etc. A abertura de sentidos que decorre desse movimento contínuo está, diretamente, relacionada à como cada leitor vibra com a leitura em si mesma.

Barthes argumenta que a concretude dos sentidos que emanam desse fenômeno não está encerrada ou reduzida ao material propriamente dito, mas encontra, em cada leitura e em cada leitor, novas e infinitas possibilidades. Essa multiplicação, característica desse processo, atribui à leitura um *status* mais amplo e complexo do que uma noção meramente receptiva. Conforme indica Barthes:

Admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre, o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele *sobre codifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia (BARTHES: 2004: pág. 41).

Como é possível notar, Barthes enfatiza que o leitor, para além de decodificar o material, atua sobre ele enquanto lê. A operação de decodificação e entendimento dos signos cede lugar para o contato afetivo do leitor com o objeto do seu desejo e, assim, põe-se em movimento um fenômeno distinto: a produção de novos sentidos. A leitura se torna um terreno propício ao desenvolvimento da imaginação que, por sua vez, nutre intensamente esse contato. A esse respeito Barthes argumenta que:

Ao fechar-se para ler, ao fazer da leitura um estado absolutamente separado, clandestino, no qual o mundo inteiro é abolido, o leitor identifica-se com dois outros sujeitos humanos – a bem dizer bem próximos um do outro – cujo estado requer igualmente uma separação violenta: o sujeito apaixonado e o sujeito místico. [...] Isso confirma que o sujeito-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do imaginário; toda a sua economia de prazer consiste em cuidar da sua relação dual com o livro (BARTHES: 2004: pág. 37).

Dessa forma, o processo de leitura incide sobre o leitor como o principal agente desse contato. Quem lê conduz essa manifestação de imaginação, criando e estabelecendo relações a partir das singularidades desse momento. De acordo com Barthes, “na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia; a leitura produz um corpo transtornado, mas não despedido, sem o que a leitura não pertenceria ao imaginário” (2004: pág. 38). Entender esse processo como ação no corpo do leitor que, em princípio, é movido pelo desejo de afetar-se com algo, é compreender a leitura como um momento de produção e não mais como um ato de recepção ou decodificação inerte e simplista. Barthes argumenta ainda que:

A leitura é condutora do Desejo de escrever (estamos certos agora de que há um gozo da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático). Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda escritura. [...] Uma pura leitura que não suscite uma outra escritura é para mim algo incompreensível [...] Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens e interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é desenvolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito (BARTHES: 2004: pág. 39-40).

Essa intencionalidade da leitura é o que, para este trabalho, se define como a questão fundamental. Tratando especificamente da leitura de peças teatrais e do contato dos atores com os textos, é o desejo que, em seu movimento de atração e repulsa, nos aproxima e nos movimenta em direção às personagens. E, por fim, o que lemos, em primeira e fundamental instância, nas peças de teatro, são as personagens.

Essa leitura de projeções fantasiosas é o que sintetiza nosso próprio desejo em movimento e como indica Rolnik “o pleno funcionamento do desejo é uma verdadeira fabricação incansável de mundo” (2006: pág. 43). Como o contato dos atores com o

repertório teatral se dá, predominantemente, através da leitura de textos, é imprescindível pensarmos que a leitura é responsável por sustentar o lugar da imaginação no processo de criação e dela depende os agenciamentos do próprio desejo. Recorrendo mais uma vez a Barthes, é possível definir que:

O texto não deve ser entendido como um objeto computável. Seria vão tentar separar materialmente as obras dos textos. [...] A diferença é a seguinte: a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros. Já o texto é um campo metodológico. [...] O texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a calda imaginária do texto (BARTHES: 2004: pág. 67).

Barthes enfatiza que essa relação com a leitura – concebida a partir do conteúdo manifesto de um texto – gera impasses cruciais, uma vez que o material ecoa em cada leitor de um modo muito singular. Se esse contato depende das capacidades afetivas de quem lê, a substância de sustentação dessa leitura não se restringe às camadas mais objetivas e explícitas de um texto, ao contrário, depende, em altíssimo grau, das possibilidades de vibração do condutor desse processo para acessar camadas mais densas e implícitas que podem ser reveladas simbolicamente. Barthes reconhece essa constante variável que se estabelece durante o contato com um texto ao afirmar que:

O texto é plural. Isso não significa apenas que ele tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irredutível* (e não apenas aceitável). O texto não é a coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma exposição, de uma disseminação. O plural do texto deve-se, efetivamente, não à amabilidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem (BARTHES: 2004: pág. 70).

Quando Barthes define texto como “o próprio plural do sentido”, não quer dizer que as possibilidades de interpretação desse material são infinitas. Importante reconhecer que o “plural do texto” se dá em relação ao leitor, condutor desse processo. É a partir das possibilidades de produzir sentidos e da capacidade de abrir espaço para a ação dos diferentes atravessamentos, que o leitor assume a frente desse contato. A interpretação do texto encontra limites, mas os sentidos são multiplicados ao infinito e dependem do reconhecimento dos agenciamentos que nutrem o território de sustentação dessa leitura.

Consideremos uma peça de teatro, por exemplo. De fato, esse material é composto por inúmeras camadas de sentidos, mas há algo que podemos definir como estático: a história em si mesma. Essa é imutável. Em princípio, os atores podem atribuir a esse

material algumas interpretações, não infinitas nem, muito menos, interpretações estritamente pessoais. Essas interpretações devem estar explícitas ou previstas na história. No entanto, ao colocarem em movimento o desejo de ecoarem com o material, as possibilidades de expandir os sentidos se multiplicam durante a leitura das personagens, que possuem um caráter mais maleável do que a história como um todo acabado.

Isso é diferente de inferir significações ou interpretações. As personagens podem assumir contornos que, até certo ponto, podem variar, mas a direção delas é também imutável e nisso se define a condução e a própria história. Nesse movimento do desejo, que só funciona em agenciamento, o leitor pode acessar camadas mais densas e complexas desse material, simbolicamente, e então, é possível produzir sentidos desde o primeiro contato com a leitura de uma peça, além de compreendê-la ou entendê-la.

Zumthor pode contribuir com essa reflexão quando argumenta que a leitura possui um caráter aberto. O autor indica que “todo olhar novo lançado sobre o escrito pode revelar aí uma perspectiva imprevista, e este aspecto aumenta com o tempo. Entretanto, a finalidade desse conjunto é fechada: uma intenção formalizante homogênea preside a ação”. E acrescenta que “a única evidência é que todos os fatores da obra, ainda que em número elevado, virtualmente infinito, convergem” (1975: pág. 74). Ou seja, as possibilidades interpretativas de uma leitura são limitadas pela finalidade do material em si mesmo, diferentemente são os sentidos promovidos e gerados a partir desse contato, estes são inumeráveis.

Dessa forma, assim como Barthes, Zumthor define a leitura como uma superfície de intenso contato e, principalmente, como um lugar, predominantemente, da ação e não da recepção. De fato, a finalidade do material e seu conteúdo manifesto encontram uma ação condutora, que define suas possibilidades interpretativas. Porém, os sentidos que podem provir da obra somente encontram limites a partir das impossibilidades do leitor em vibrar com o material.

Portanto, uma leitura realizada sem atravessamentos, agenciamentos, vibração e ação dos reais condutores desse processo, acaba por restringir a produção dos ecos imaginários imprescindíveis para a sustentação do contato dos atores com uma peça de teatro. A frieza desse momento atenua a importância desse material e, ao final, reduz a flexibilidade de sentidos que podem surgir. Por outro lado, fortalece um contato que privilegia as camadas mais superficiais da leitura e enfatiza, principalmente, o

reconhecimento da história, sintetizando a informação contida no enredo do material através das sequências de ações.

Esse resultado é bastante motivado pela notação da qual se serve o teatro ainda hoje. Quando a leitura de peças de teatro é motivada pelo reconhecimento de informações ou conteúdos da obra, torna-se superficial e rasa, além de estimular uma enorme distância entre leitor e obra. Isso traz marcas na formulação do discurso – e da própria fala em cena mais tarde – que resultam em incontestáveis reflexos do contato com a escrita linear.

O isolamento e o esquecimento do mundo cedem espaço para uma leitura fria, analítica e burocrática. Dessa forma, não há lugar para experimentar a imaginação, a fantasia e seus ecos. A imersão nesse outro mundo, clandestino, criado a partir da vibração do leitor em consonância com os percursos indicados pela peça, jamais se coloca em movimento e o desejo vê-se neutralizado em sua dinâmica de passar e receber afetos. A letra linear estática enfatiza, em primeiro plano, a história estática e produz uma leitura sem ecos e vibrações, também estática, linear e meramente informativa.

Toda criatura de arte, para existir, deve ter o seu drama, ou seja, um drama do qual seja personagem e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser do personagem; é a sua função vital: necessária para a sua existência.

LUIGI PIRANDELLO

Segunda Parte

5. Documentário: O que é uma personagem?

A curiosidade é mais importante que o conhecimento.

ALBERT EINSTEIN

Uma acentuada instabilidade conceitual aparece explicitada numa prática na qual, geralmente, damos por pressuposto o consenso a respeito de questões que nem sequer estão claramente definidas, nem mesmo nos textos utilizados como referência. Esta dinâmica pode ser percebida ao analisarmos o conceito de personagem, que circula no meio artístico e acadêmico, como uma instância delimitada de forma concreta. Dessa maneira, este conceito, crucial na prática teatral, é dado como inquestionável, uma vez que pressupomos que todos, em primeiro momento, o entendem e, em segundo, estão de acordo ao seu respeito.

O que é uma personagem? Teoricamente pressupõe-se tratar de uma pergunta simples, que poderia ser respondida, sem maiores dificuldades, por atores, atrizes ou diretores de um modo geral. No entanto, esta indagação ao ser, explicitamente, colocada provoca impasses profundos, que raramente são superados, como é possível observar no documentário que acompanha este trabalho, em ANEXO II, intitulado *O que é uma personagem?* Além do vídeo editado, as entrevistas completas aparecem fichadas, em ANEXO III, para oferecer maior possibilidade de contato com as idéias e noções compartilhadas pelos entrevistados.

As entrevistas foram realizadas durante os meses de agosto e setembro de 2009 em Brasília – DF e Rio Branco – AC. Felizmente, durante este período, ocorreu, em Brasília, o *Festival Internacional de Teatro - Cena Contemporânea* e, em Rio Branco, a *Mostra Competitiva da Federação de Teatro de Rio Branco*. Ambos os eventos contaram com a participação de diversos grupos de teatro, diretores, dramaturgos e atores de vários estados das cinco regiões do Brasil. Ao todo, 49 artistas foram entrevistados para a composição do vídeo.

Com duração aproximada de 25 minutos, o documentário apresenta certas características que, se mapeadas, podem favorecer o início da discussão que fundamenta as próximas sessões desse trabalho. Os principais dados registrados foram:

▪ O desconforto diante da questão

Em praticamente todas as entrevistas, a pergunta *O que é uma personagem?* gerou enorme inquietação nos entrevistados. Esse desconforto foi materializado por longos períodos de silêncio após a indagação.

▪ A instabilidade conceitual

Muitos entrevistados responderam à questão a partir de experiências pessoais, com indicações sobre o processo de criação denominado “a construção da personagem”. Nesses casos, mais do que definir uma noção, eles descreveram alguns procedimentos metodológicos, sintetizando suas respostas no uso recorrente dessa expressão, que dá nome a um livro de Stanislavski. Tais indicações sugerem a incidência das propostas desse autor sobre esses discursos.

▪ O protagonismo da experiência pessoal

Praticamente todos os entrevistados compartilham a noção de que a experiência pessoal do intérprete (suas emoções e memórias) pode oferecer material de sustentação para uma personagem em cena. Assim, a introspecção do processo de atuação aparece de modo hegemônico no discurso produzido pelo vídeo.

Mapeamento das Respostas

Tipos de respostas	Recorrência das respostas
Personagem surgida a partir da experiência pessoal do intérprete	37
Personagem definida como Pessoa	12
Personagem definida como Persona	07
Personagem definida como Máscara	04
Personagem como Ficção / Fantasia	02

Inicialmente, a motivação para produzir o vídeo surgiu com o intuito de apresentar um quadro diversificado sobre as noções a respeito de personagem. No entanto e, paradoxalmente, apesar da diversidade de formação e da enorme diferença entre a experiência artística dos entrevistados, nota-se a predominância de uma noção mais introspectiva sobre o tema. É possível perceber, com certa facilidade, a ressonância das respostas apresentadas no documentário com as propostas metodológicas e conceituais produzidas nos materiais formulados por Stanislavski e Grotowski. Portanto, esses dois autores motivam o desenvolvimento das próximas sessões dessa pesquisa, a partir de análises discursivas sobre seus escritos a respeito da atuação.

6. Análise de Discurso de Constantin Stanislavski

Não há assunto tão velho que não possa ser dito algo de novo sobre ele.

FIODOR DOSTOIEVSKI

A obra de Constantin Stanislavski tem se constituído em referência iniludível no campo da preparação de atores, desde o início do século XX. De maneira generalizada, a abordagem conceitual, no campo das artes cênicas, apresenta relações diretas com tais propostas, difundidas em língua portuguesa há mais de 70 anos. Apesar da produção artística de Stanislavski apresentar fortes vínculos a certo tipo de repertório teatral, seu discurso ecoa, de alguma forma, nas mais diversas propostas de atuação.

Considerando que nem mesmo no auge da atuação de Stanislavski como diretor do Teatro de Arte de Moscou sua produção repercutiu como referência inequívoca – uma vez que Meyerhold desenvolvia suas pesquisas em direções distintas na mesma cidade e no mesmo período – a hegemonia do discurso de Stanislavski na produção contemporânea, praticamente um século mais tarde, motivou a análise dos três principais livros publicados pelo autor: *A Preparação do Ator* (APA), *A Construção da Personagem* (ACPE) e *A Criação de um Papel* (ACPA). Tais publicações serão analisadas em língua portuguesa, de modo que a revisão da tradução não cabe às propostas deste trabalho, uma vez que este material, geralmente, é referenciado tal como foi traduzido.

Esta análise se dará a partir da noção de personagem presente na obra de Stanislavski. Ou seja, rastreando indicações explicitadas ou explicitando noções que aparecem implícitas no discurso do autor ao longo dos três livros citados acima. Da aproximação à noção de personagem, é possível tomar contato com uma rede mais ampla e complexa sobre as noções dominantes a respeito do texto teatral, do corpo humano e da produção de voz e palavra em cena.

Para este estudo interessa revelar o *modo* pelo qual o autor pensa o teatro. Portanto, a análise se desenvolve a partir de *como* ele trata os assuntos referentes à atuação. Dessa forma, a argumentação será orientada por questões cruciais como:

- O que é uma personagem?
- Onde se dá uma personagem?
- Como se configura uma personagem?

Os três livros considerados nessa análise discursiva possuem semelhanças quanto ao formato e à apresentação, visto que a estratégia de escrita utilizada é a mesma. Em nenhum dos casos o texto é apresentado como material técnico ou normativo, mas como uma narrativa ficcional a respeito de uma suposta Companhia de Teatro. Isso, de certo modo, provoca impasses com relação ao que se propõe tal material: em teoria, esses livros não se destinam para fins didáticos, no entanto, na prática, é possível observar a constante presença desses textos como material referencial, tanto em citações de trabalhos teóricos como em escolas de atuação.

Com relação ao modo de escrita, os textos são apresentados em primeira pessoa do singular ou do plural, de forma que localiza o leitor como parte integrante dos processos descritos. Stanislavski aparece simbolizado como dois personagens das experiências narradas: ora como aluno inexperiente e outrora como diretor da Companhia de Teatro, de maneira que as indicações do diretor são responsáveis por promover a *máquina* de pensamento presente nas três publicações.

No entanto, tais indicações raramente aparecem de forma objetiva e direta. Normalmente são iniciadas com as dificuldades do elenco inexperiente, para então, o diretor manifestar suas conclusões solenes a respeito dos temas sugeridos. Assim, o aluno inexperiente se desenvolve ao longo dos capítulos seguintes relatando seu êxito à medida que obedece e realiza as indicações do diretor. Portanto, para essa pesquisa, o discurso do diretor *Tortsov* servirá de sustentação para desenvolver a análise proposta, uma vez que carrega, de forma mais explícita, o discurso formulado nos ensinamentos do livro.

Para além da estratégia de apresentação e do modo de escrita, o pensamento predominante na obra de Stanislavski se configura a partir de uma mecânica binária, que responde a uma lógica de valor: certo ou errado, melhor ou pior, bom ou ruim. No entanto, perguntas como “bom para quem?” ou “certo em relação a que?” não são contempladas com respostas ao longo da leitura dos três livros, que por fim, também não apresentam bibliografia de referência.

I. Rastreado a personagem

Em nenhum dos livros analisados, Stanislavski se dedica a conceituar, clara e objetivamente, o que seja uma personagem dentro de suas propostas. O autor tampouco traça uma diferença entre uma personagem e um papel, localizando ambas as noções como sinônimas em sua produção. Nesse sentido, ACPE e ACPA não apresentam materiais distintos, mesmo que, num primeiro momento, os títulos apontem para assuntos diferentes. Ao contrário, tais materiais apresentam um desenvolvimento muito parecido, que se resume em retratar, de modo geral, o trabalho da atuação.

Apesar da falta de diferenciação entre os termos utilizados, é possível rastrear uma noção predominante sobre o que é uma personagem a partir das indicações sobre o trabalho que o próprio Stanislavski denomina, nos títulos de seus livros, como construção ou criação. O discurso do autor pode elucidar a escassa definição de contorno dessa noção quando, ao tratar o tema, diz que o objetivo de quem atua “não é somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela” (2003: pág. 44). O trecho apresentado indica, explicitamente, que a personagem compreende uma entidade viva, num plano espiritual e com caráter humano. Em suma, é possível dizer que, segundo Stanislavski, uma personagem corresponde à “vida de um espírito humano”. O autor complementa essa noção indicando que:

Na prática, o que terão de fazer é mais ou menos isto: primeiro terão de imaginar, a seu próprio modo, as “circunstâncias dadas” fornecidas pela peça, pela encenação do diretor e pela sua concepção artística própria. Esse material todo lhes dará um contorno geral para a vida dos personagens que representarão e as circunstâncias que os cercam (STANILAVSKI: 2003: pág. 81).

Quando Stanislavski aponta que sua aproximação ao texto teatral ocorre a partir das “circunstâncias dadas” fornecidas pela peça, é possível reconhecer que o autor trabalha sobre a camada informativa do material, que mais tarde aparecerá na caracterização das personagens em cena. Nesse sentido, Stanislavski declara que:

É preciso estudá-lo quanto à época, o tempo, o país, as condições de vida, os antecedentes, a literatura, a psicologia, a alma, o sistema de vida, posição social e aspecto exterior. Além disso, há que estudar o caráter, no que se refere aos costumes, modos, movimentos, voz, dicção, entonações. Todo esse trabalho em torno da sua matéria-prima permitir-lhe-á impregná-la com os seus sentimentos pessoais. Sem tudo isso, não haverá arte (STANILAVSKI: 2003: pág. 50).

Stanislavski desenvolve suas indicações para que esses dados informativos sejam entendidos como a “matéria-prima” do trabalho. E de fato, ao longo de suas propostas de ensaio, os procedimentos desenvolvidos independem, até certo ponto, do texto teatral, uma vez que o próprio texto da peça somente será retomado mais adiante. Os próximos passos indicam uma aproximação do intérprete aos supostos sentimentos da personagem a ser representada. Isto é, o ator deve reconhecer, em sua própria experiência de vida, sensações análogas às narradas na ficção. A esse respeito Stanislavski declara que:

O ator agora está se aproximando de seu papel, não por meio do texto, das palavras desse papel, e tampouco pela análise intelectual ou outro meio de conhecimento consciente, mas por meio de suas próprias sensações, suas próprias emoções reais, sua experiência pessoal da vida (STANISLAVSKI: 2002: pág. 43).

A noção de trabalho apresentada nesse trecho também se distancia do texto teatral e localiza, em primeira instância, as “sensações”, as “emoções” e a “experiência pessoal de vida” do intérprete para o sustento da composição de uma personagem em cena. Tal abordagem vê-se limitada diante de inúmeras obras cujas possibilidades ficcionais superam, consideravelmente, os limites da vida humana.

O repertório teatral está repleto de personagens configuradas em mundos imaginários, muitas vezes, sobrenaturais e não humanos. Pirandello, Beckett e Shakespeare, por exemplo, são autores que criam inúmeras personagens que, se fossem apoiadas na realidade, não poderiam sequer existir. E se atualmente personagens como fadas, fantasmas e bruxas estão restritas ao repertório de teatro infantil, é possível observar que a hegemonia desse tipo de abordagem incide na redução do universo imaginário humano e no estreitamento das possibilidades atribuídas à experiência artística, de um modo geral.

Sendo assim, dois conceitos permeiam, de maneira constante, as mais de 1000 páginas assinadas por Stanislavski nos três livros analisados: verdade e natureza. Esses conceitos aparecem intrinsecamente relacionados e apontam para uma oposição ao que é teatral, associando o termo teatro, pejorativamente, a tudo que é controlado, portanto, não natural e não verdadeiro.

Stanislavski define verdade como “tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade” (2003: pág. 169). E a respeito de natureza,

Stanislavski declara que “durante um maior ou menor período de tempo, eles [os sentimentos] se apossam de nós, sempre que algum instinto interior os comanda. Como não entendemos esse poder soberano e não podemos estudar, nós, atores, contentamo-nos em chamá-lo, simplesmente, natureza” (2003: pág. 44). À medida que a leitura se desenvolve é possível perceber a aplicação do termo natureza em outros dois tipos diferentes de entendimento: no que se refere ao corpo e seus limites orgânicos, ou no que se refere à naturalidade, assumindo assim, o sentido de habitual.

A noção a respeito de natureza localizada como instinto, orgânico ou habitual, e de verdade como proximidade à realidade ou algo possível de acontecer na vida cotidiana, operam como reguladores das propostas, gerando, como consequência, uma série de subordinações. De acordo com Stanislavski, “no teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real” (2003: pág. 76). Neste sentido, as produções de voz e movimento estão subordinadas ao pensamento e ao sentimento de quem atua.

O limite do que está certo ou errado é determinado pela observação de pessoas fora da cena, na vida real, apoiando-se, dessa forma, na *mimese*. A *máquina* de pensamento produzida pelo autor opera em direção a um suposto objetivo lógico e coerente com relação à realidade cotidiana, apontando definições estéticas da encenação e da atuação. Portanto, as noções a respeito de verdade e natureza sinalizam a distância ou a diferença entre o que Stanislavski define como “viver um papel” e a “atuação mecânica”. A esse respeito o autor declara que:

Há uma enorme diferença entre este processo altamente criador e os gestos teatrais mecânicos comuns. São a um só tempo opostos e contraditórios. Podemos admitir todos os tipos, menos o teatral, e até este vocês devem estudar, nem que seja só para combatê-lo (STANISLAVSKI: 2003: pág. 246).

Qual seria a real necessidade ou mesmo a vantagem de desenvolver propostas orientadas por noções de naturalidade ou verdade, uma vez que o próprio teatro propõe um jogo de ficção? No entanto e paradoxalmente, Stanislavski não poupa declarações que aparecem, recorrentemente, ao longo dos três livros, para desqualificar o termo teatro com associações ao controle e falta de eficiência. A esse respeito é possível consultar o quadro seguinte, com indicações mais precisas sobre a localização dessas citações.

Indicações de Recorrência da Oposição: Teatral x Verdadeiro

Livro	Páginas
A Construção da Personagem	32, 87, 88, 90, 116, 117, 175 e 230
A Preparação do Ator	52, 53, 54, 59, 87, 246, 314
A Criação de um Papel	29, 37, 173

Tais manifestações são motivadas pelo embate entre verdade / naturalidade em contraposição à técnica / controle, gerando outras reflexões a respeito da atuação, que merecem consideração. Stanislavski declara que:

É preciso que vocês, realmente, acreditem nas possibilidades gerais dessa vida e depois se habituem a ela até o ponto de se sentirem muito próximos. Se o conseguirem, verão que os “sentimentos que parecem verdadeiros” e as “emoções sinceras” crescerão espontaneamente em vocês (STANILAVSKI: 2003: pág. 81).

Ao tratar o assunto apoiado na expressão “crescerão espontaneamente”, Stanislavski cultiva uma noção explícita de passividade em relação ao trabalho de atuação. O autor reforça esta noção de trabalho afirmando que “quando as condições interiores estiverem preparadas – e certas –, os sentimentos virão à tona espontaneamente” (2003: pág. 83), ou ainda, valoriza este tipo de aproximação se contrapondo ao controle ou à técnica, dizendo que “o melhor que pode acontecer a um ator é que todo o seu papel se forme espontaneamente nele. Em tais casos, podemos esquecer todos os sistemas, técnicas, e entregar-nos plenamente ao poder da mágica natureza” (2002: pág. 187). Nesse sentido, como pensar o trabalho dos atores como condutores da ação cênica? De fato, como sustentar o trabalho em cena, considerando que as personagens atuam sobre os atores e não o contrário? Inverter esta dinâmica implica em interferir na instabilidade conceitual presente nesses materiais, que deslocam a atuação para noções explícitas de não atividade ou passividade.

O tipo de abordagem proposta por Stanislavski associa a ideia de controle a algo mecânico e transmuta toda noção técnica para uma instância não válida, vazia, menos potente e, conseqüentemente, menos produtiva. De acordo com o autor:

A melhor coisa que pode acontecer é o ator se deixar levar pela peça inteiramente. Ele então vive o papel, independente da sua própria vontade, sem notar *como* se sente, sem se dar conta *do que* faz e tudo se encaminha por conta própria, subconsciente e intuitivamente (STANILAVSKI: 2003: pág. 42).

Se, por um lado, o melhor que pode acontecer é “se deixar levar” temos, por outro lado, em oposição e dedução lógica, que o pior é conduzir esta operação. Tais indicações, algumas vezes, aparecem como ameaças ao desenvolvimento da imaginação e intuição, que, segundo a proposta de Stanislavski, são as principais fontes de inspiração para o trabalho de atuação.

Segundo Stanislavski, “esse trabalho, em parte, é realizado sob o controle do nosso consciente, mas uma proporção muito mais significativa é subconsciente e involuntária” (2003: pág. 42). O autor não somente se apóia na falta de controle, como também reforça a ideia de “deixar-se conduzir” a partir de exemplos explícitos conforme podemos notar a seguir:

Examine cada detalhe do processo e decida o que é consciente e o que é inconsciente, na origem. Jamais resolverá o enigma, pois nem mesmo se lembrará de alguns dos seus momentos mais importantes. Estes irão surgindo no todo ou em parte espontaneamente, e passarão despercebidos, tudo no campo do subconsciente. Para se convencer, pergunte a um ator, depois de alguma representação notável, o que ele sentiu quando estava em cena e o que fez. Não saberá responder, porque já não se lembra de muitos dos momentos mais significativos. (STANILAVSKI: 2003: pág. 79).

Considerando que a atividade teatral se sustenta a partir de apresentações organizadas em temporadas, nas quais a repetição torna-se um fator constante, como garantir o desempenho dia após dia, se “muitos dos momentos mais significativos” fogem à memória? Baseando-se neste tipo de abordagem, como conduzir uma apresentação para garantir seu êxito em momentos distintos? Com relação ao tema da passividade, nota-se uma significativa recorrência de citações ao longo dos três livros, conforme as indicações disponíveis no quadro a seguir.

Indicações de Recorrência do Tema: Passividade

Livro	Páginas
A Construção da Personagem	74, 115, 171, 286, 322 e 389
A Preparação do Ator	42, 44, 45, 76, 81, 83, 89, 142 e 335
A Criação de um Papel	24 e 319

II. Noções a respeito do corpo humano

Stanislavski declara que “o ator tem obrigação de viver interiormente o papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior” (2003: pág. 44). A lógica binária da qual se serve o autor opera sobre as noções de corpo compreendido como parte “interior” e parte “exterior”. Isso se relaciona com a idéia de corpo dividido em dentro e fora, onde a primeira instância corresponde ao sentimento, ao pensamento e ao intelecto, e a segunda corresponde à forma, ao movimento e ao gesto.

Essa abordagem gera uma segunda lógica, também recorrente na obra de Stanislavski, sintetizada noutro binarismo: forma e conteúdo, na qual a primeira, é entendida como vazia, receptáculo da segunda. Sendo assim, nas propostas de Stanislavski, este é apenas um primeiro momento do trabalho, uma vez que, tratando-se de um “espírito humano”, é no corpo de quem atua que se concretiza o processo intitulado como “a construção da personagem”. Uma vez que a personagem se dá no corpo dos atores, importante situar as noções a respeito do corpo humano apresentadas por Stanislavski. E então temos:

A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente trabalhada. Este equipamento deve estar pronto para reproduzir instantânea e exatamente, sentimentos delicadíssimos e quase intangíveis (STANILAVISKI: 2003: pág. 44-5).

A linguagem apresentada oferece pistas aparentes na utilização dos termos “aparelhagem” e “equipamento”, que localizam o corpo humano como um instrumento de quem atua. Stanislavski declara ainda que “esperamos que nossos atores dediquem ao seu equipamento criador o mesmo cuidado que o violinista dispensa ao seu adorado Stradivarius ou Amati” (2003: pág. 252). Como é possível observar, as indicações do autor com relação à visão instrumental do corpo partem de comparações explícitas e se desenvolvem principalmente ao longo dos dois primeiros livros. Essa noção, absolutamente recorrente em sua produção, também pode ser consultada em inúmeras citações de acordo com as indicações do quadro abaixo.

Indicações da Recorrência do Tema: Corpo / Instrumento

Livro	Páginas
A Construção da Personagem	70, 71, 90, 141, 155, 365, 389 e 395
A Preparação do Ator	196, 289 e 311

Em relação à voz dos atores, Stanislavski opera a mesma dinâmica de pensamento e localiza essa noção apoiada na visão instrumental do corpo, que se estende a suas produções. De acordo com o autor, temos:

Imaginem um mudo transmitindo à sua amada seus sentimentos ternos e poéticos. Em vez de voz, ele tem um rosnado rascante e repulsivo. Deforma aquilo que dentro dele é lindo e precioso. [...] O mesmo acontece com um ator capaz de ter sentimentos admiráveis, mas senhor de um instrumento vocal medíocre (STANISLAVSKI: 2004: pág. 141).

Stanislavski se refere à voz, explicitamente, como um instrumento através do qual se transmite sentimentos e, assim, submete a produção de palavra à mesma subordinação que ocorre em relação ao movimento. Ou seja, voz e movimento devem ser submetidos à carga emocional de quem atua. Do contrário, não passarão de sons e gestos vazios de sentidos. No que diz respeito à *performance* das palavras, a *máquina* de pensamento gerada pelas propostas de Stanislavski opera a partir de sucessivas subordinações. As propostas do autor cercam a palavra através de níveis mais complexos de controle. Inicialmente temos:

É desnecessário dizer que uma palavra, apresentada isoladamente e vazia de conteúdo interior, nada mais é senão um nome exterior. O texto de um papel se for composto apenas disso, não passará de uma série de sons vazios. [...] Deixem que os sentimentos, os pensamentos, a imaginação dêem vida ao som vazio e produzirá-se uma atitude completamente diversa, a palavra tornar-se-á significativa (STANISLAVSKI: 2004: pág. 164).

Como é possível observar, a palavra é compreendida como vazia por si só, sem poder de afeto. De acordo com Stanislavski “quando comungamos uns com os outros, as palavras não bastam. Se lhes quisermos dar vida, temos de apresentar sentimentos. Estes preenchem as lacunas deixadas pelas palavras, arrematam o que ficou por dizer” (2003: pág. 269). O autor acrescenta ainda que “quando controla seus movimentos e lhes acrescenta palavra e voz, parece-me que isso se torna um harmonioso acompanhamento” (2004: pág. 128). Tais afirmações correspondem à noção de que a palavra está somente a serviço da comunicação. Se as palavras, no primeiro exemplo, não satisfazem e demonstram insuficiência afetiva, no segundo caso, funcionam apenas como complemento de um discurso ou de uma mensagem.

A partir da página 192 do livro *A Criação de um Papel*, Stanislavski desenvolve uma proposta de aproximação ao texto teatral que se resume em reconhecer os dados referentes às ações da peça. “Eu lhes sugiro outro recurso técnico, que adotamos em nosso processo de refletir a peça. O que tenho em mente é uma série de perguntas e respostas. [...] Quando transcorre a ação? Onde transcorre a ação?” (2002: pág. 192). Essa busca é orientada por questões que trabalham, exclusivamente, sobre a dimensão informativa da peça.

De acordo com Stanislavski “o dramaturgo nos dá o presente, mas, por certos meios, também nos fornece indícios do passado e do futuro” (2002: pág. 197). Este tipo de aproximação ao texto visa listar definições que, mais tarde, aparecerão na cena em forma de códigos visuais, como figurinos, maneirismos e trejeitos, para reforçar o *status* social da personagem em questão.

A produção de palavra se desloca, então, para uma função cuja finalidade é informar o espectador sobre os acontecimentos da peça, reforçando as definições estéticas estabelecidas pelas instâncias de caracterização. Nesse sentido, a subordinação da palavra à informação pode ser apresentada como a segunda camada de regulação da palavra em cena.

Stanislavski indica que a palavra em *performance* responde a indicações de um segundo texto, o subtexto, que corresponde às idéias dos atores em relação ao texto da peça. A esse respeito argumenta:

O que é que se esconde por trás e por baixo das palavras textuais de um papel? [...] O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com SES mágicos, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça (STANISLAVSKI: 2004: pág. 163-4).

Capturado pelos limites informativos da fábula, Stanislavski parte do pressuposto de que os textos teatrais são insuficientes para configurar os sentidos de uma peça e, portanto, da personagem em cena. Sendo assim, as indicações desconsideram as propostas dos autores e se apoiam, primordialmente, sobre o que, de fato, não será ouvido em cena.

Com relação a esse tema, Stanislavski declara ainda que “a palavra falada, o texto de uma peça, não vale por si mesma, porém adquire valor pelo conteúdo do subtexto e daquilo que ele contém” (2004: pág. 165). A noção de que há algo para ser dito além das palavras do texto desautoriza quem concebe e escreve as peças teatrais, além de aniquilar a ideia de autoridade de criação, à qual indica, etimologicamente, a palavra autor. Stanislavski ainda questiona:

O dramaturgo acaso fornece tudo que os atores têm de saber sobre a peça? Pode-se, acaso, em cem páginas, relatar inteiramente a vida da lista de personagens? O autor, por exemplo, fornece pormenores suficientes daquilo que aconteceu antes do início da peça? E faz-nos, acaso, saber o que acontecerá depois de terminada ou o que se passa por trás das cenas? O dramaturgo, freqüentemente, é avaro nos comentários. [...] E as falas? Será bastante decorá-las? Será que os dados fornecidos descrevem o caráter dos personagens e nos indicam todos os matizes dos seus pensamentos, sentimentos, impulsos e atos? A tudo isso o ator deve dar maior amplitude e profundidade. Nesse processo criador a imaginação o conduz (STANISLAVSKI: 2003: pág. 88-89).

Somada à ideia explicitada nos títulos dos livros *A Construção da Personagem* e *A Criação de um Papel*, essa noção a respeito do texto teatral localiza o interprete, não o autor, como o criador da personagem. Nesse sentido, o subtexto dos atores se sobrepõe ao texto da peça e, assim, é possível reconhecer o terceiro momento de regulação da palavra:

a subordinação do texto original, que será apresentado em cena, ao subtexto imaginário, vinculado ao sentimento dos intérpretes e jamais ouvido concretamente.

O quarto momento de regulação da palavra em cena decorre dos procedimentos de estudo e ensaios, apoiados, demasiadamente, na escrita. Stanislavski indica que a aproximação ao texto deve ser intensificada a partir dos sinais e códigos de pontuação, que organizam, dividem orações e ordenam os sentidos de uma leitura. Quanto a isso, declara que:

Os sinais de pontuação exigem entonações de voz especiais. O ponto final, a vírgula, os sinais de exclamação e de interrogação e os outros têm suas próprias conotações essenciais, peculiares a cada um deles. Sem essas inflexões eles não preenchem suas funções. [...] cada uma dessas entoações produz certo efeito nos ouvintes, forçando-os a fazer alguma coisa: o símbolo fonético de uma interrogação requer uma resposta; o ponto de exclamação pede compaixão, aprovação ou protesto; dois-pontos pedem uma consideração atenta daquilo que se lhes segue; e assim por diante. Há grande expressividade em todas essas entoações (STANISLAVSKI: 2004: pág. 183-4).

É possível reconhecer que Stanislavski se serve de noções vinculadas à gramática para orientar o estudo de um texto teatral. No entanto, a gramática oferece um sistema normativo cuja finalidade está direcionada à leitura e à escrita de textos, não à produção de palavra. Se esse contato com a pontuação é intensificado, desde os primeiros momentos de estudo de um texto teatral, a palavra possivelmente reproduzirá dinâmicas marcadas pela sua representação no papel. A fala, afortunadamente, se organiza a partir da lógica da prosódia, cujo caráter performativo localiza dinâmicas da ordem musical, melódicas e rítmicas, que se configuram a partir dos sentidos produzidos na dimensão acústica. Portanto, esse tipo de trabalho desenvolvido sobre o texto teatral, comumente denominado como trabalho de mesa, configura o que aqui é apresentado como o último momento de regulação da palavra em cena.

Sistematizando, nas propostas de Stanislavski a produção de voz e de palavra está subordinada ao sentimento dos intérpretes, à dimensão informativa do texto teatral, ao subtexto dos atores e, mais tarde, à gramática e à pontuação. Tais camadas de regulação apontam para a desconsideração da potência afetiva da palavra enquanto evento acústico e reduzem as possibilidades de trabalho sobre a fala. Sendo assim, geram procedimentos que consideram o texto como um pretexto para a *performance* e se apóiam na saturação pessoal dos processos de composição da cena.

III. Do texto à palavra

Motivado por uma noção científicista, Stanislavski opta ou dispõe de uma lógica de classificação, onde as etapas de trabalho são descritas em 25 passos distintos, em forma de uma extensa lista normativa, conforme o quadro a seguir:

Lista de Procedimentos
01. Narrar o enredo da peça (com poucos detalhes)
02. Representar o enredo exterior (baseado nas ações físicas)
03. Improvisar sobre o passado e o futuro da peça
04. Narrar a história (com o máximo de detalhes)
05. Definir o Superobjetivo (um tema que abarque as emoções, objetivos e enredo da peça)
06. O que os atores fariam frente às situações propostas para a personagem (linha direta de ação)
07. Dividir a peça em unidades de ações físicas (sequência linear das ações propostas na peça)
08. Representar essas ações físicas
09. Dividir essas ações em unidades menores
10. Formar uma linha lógica de ações
11. Desenvolver a Fé Cênica (acreditar nas situações propostas)
12. Chegar ao estado do “Eu sou”
13. Chegar à natureza orgânica e subconsciente (Eu sou)
14. Primeira leitura do texto
15. Estudar o texto
16. Representar a peça com as linhas estabelecidas, sem uso do texto (com as próprias palavras)
17. Fixar o traçado interior da peça (trabalhar sobre o subtexto)
18. Ler a peça sem movimentação (transmissão dos padrões internos elaborados anteriormente)
19. Nova leitura da peça (ainda sentados à mesa) com mãos livres para movimentarem-se
20. Repetir a leitura no palco (marcação de cena)
21. Imaginar o cenário
22. Reproduzir as ações da peça no cenário imaginário
23. Testar a marcação da cena com alterações no espaço
24. Discutir sobre o texto
25. Caracterização

(STANISLAVSKI: 2002: pág. 295- 8).

Apesar de essas propostas surgirem como tentativa de domínio sobre o processo de atuação, a mecânica classificatória afeta o trabalho de composição artística no nível da objetividade. De fato, para superar o elevado grau de subjetividade, as propostas se

baseiam na classificação, como ferramenta metodológica, sem detectar que a abordagem conceitual presente nela oferece um terreno muito instável para desenvolver qualquer questão desta ordem de complexidade.

Com relação ao texto, as propostas de Stanislavski apontam para que a primeira leitura do texto seja o décimo quarto passo a ser desempenhado pelos atores. Além disso, as palavras utilizadas durante os ensaios não devem corresponder ao texto original. Deve-se trabalhar sobre o subtexto ou, em casos extremos, pode-se recorrer ao uso de onomatopéias, porque, segundo Stanislavski, “eis aqui mais uma vantagem: como todos sabemos, as falas de um papel logo se desgastam com a constante repetição” (2004: pág. 179). Para além do controle e regulação da palavra em cena, tais propostas apontam para a não atividade sobre o texto teatral, de modo que, os impasses gerados por textos complexos raramente serão superados a partir de atos involuntários ou inconscientes.

Uma breve análise quantitativa e comparativa sobre a recorrência de alguns termos nesses textos revela indicações muito precisas a respeito da mecânica de pensamento de Stanislavski. Por exemplo, nas seis primeiras páginas do capítulo 2, do livro *A Preparação do Ator*, é possível observar que o termo subconsciente tem maior recorrência que consciente, numa proporção de dezoito repetições para dez. Maior recorrência também do termo interno em oposição ao termo externo, neste caso, numa proporção de oito repetições para quatro.

Curiosamente, ou não, os termos subconsciente e interno, respectivamente, em oposição à consciente e externo, correspondem ao que Stanislavski, ao longo do capítulo e, de certa forma, do livro inteiro, reconhece como os principais pontos a serem considerados num processo atuação. Essa é a base do discurso que dá sustento à série de procedimentos apresentados no quadro anterior, que se dividem em três grandes períodos de trabalho a serem analisados a seguir.

De acordo com Stanislavski, “o trabalho preparatório sobre um papel pode ser dividido em três grandes períodos: estudá-lo, estabelecer a vida do papel e dar-lhe forma”, onde “a familiarização com o papel constitui, por si só, um período preparatório” (2002: pág. 21). Estes três períodos serão analisados, a seguir, para esclarecer alguns procedimentos que constituem este percurso iniciado no texto e concretizado na configuração de uma personagem em cena.

O primeiro momento do trabalho proposto por Stanislavski corresponde à leitura do texto teatral, atividade a qual outorga elevado grau de solenidade ao comentar que:

O ator deve saber como preparar uma disposição de espírito que estimule seus sentimentos artísticos e abra a sua alma. E, ainda mais, as circunstâncias externas para a primeira leitura de uma peça devem ser devidamente estabelecidas. Temos de escolher o lugar e a hora. A ocasião deve ser acompanhada de certa cerimônia; já que vamos convidar nossa alma para a euforia, devemos estar eufóricos espiritual e fisicamente (STANISLAVSKI: 2002: pág. 22).

A leitura inicial de uma peça, portanto, aponta para o estímulo de certo entusiasmo por parte do elenco que, diante dessa leitura, tem como objetivo registrar as primeiras impressões a respeito da obra. Quanto a isso, Stanislavski declara:

Se as impressões de uma primeira leitura forem recebidas corretamente, teremos nisso uma grande medida do êxito futuro. A perda desse momento é irreparável, porque uma segunda leitura já não contém o elemento de surpresa, tão poderoso no reino da criatividade intuitiva (STANISLAVSKI: 2002: pág. 142).

Stanislavski motiva uma aproximação ao trabalho de atuação apoiado nas sensações dos atores em relação ao “elemento surpresa” dessa primeira leitura. O autor complementa dizendo que “o ator não deve ler nem as peças clássicas nem qualquer outra espécie de peça, para não estragar o seu primeiro contato com elas, porque mais cedo ou mais tarde pode obter um papel numa delas” (2002: pág. 148-9). Essa indicação oferece pistas para notar que a dimensão da informação aparece como sustento desse contato dos atores com o texto, uma vez que o mistério sobre os acontecimentos da trama de uma peça devem ser guardados para a leitura inicial de um processo de composição. Em relação aos textos teatrais, Stanislavski observa que:

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 idéias, seus estilo e outros aspectos. Há um plano estético, com suas subcamadas de tudo o que é teatral, artístico, e tudo que se refira ao cenário e à produção. Há o plano psicológico da ação interior, dos sentimentos, da caracterização interior; e o plano físico, com suas leis fundamentais da natureza física, objetos e ações físicas, caracterização exterior. E, finalmente, há o plano dos sentimentos criadores pessoais, que pertencem ao ator. Nem todos esses planos têm igual importância. Alguns deles são fundamentais para a criação de uma vida e uma alma para o papel, enquanto outros são subordinados e fornecem caracterização e matéria adicional para o corpo e o espírito da imagem a ser criada. Tampouco são todos esses planos imediatamente acessíveis. Muitos deles têm de ser buscados um a um. (STANISLAVSKI: 2002: pág. 29).

Ainda que Stanislavski reconheça inúmeros planos no texto de uma peça teatral e declare que há planos mais importantes que outros, o autor não apresenta argumentos que justifiquem a valorização de uns em relação a outros. E complementa, dizendo que “à medida que as camadas vão se aprofundando em nossa alma, vão se tornando cada vez mais inconscientes, e lá nas profundidades finais [...] desencadeiam paixões e instintos humanos invisíveis” (2002: pág. 30). Segundo Stanislavski, “em arte, o sentimento é que cria, e não o cérebro. O papel principal e a iniciativa, em arte, pertencem ao sentimento. Aqui, o papel da mente é apenas auxiliar, subordinado” (2002: pág. 26). Nesse sentido, o estudo do papel torna-se, ao final, um período de trabalho impalpável e individualizado, sem possibilidades de sistematização, uma vez que se baseia nas sensações singulares e intransferíveis dos atores.

Capturados pela informação da peça os atores são motivados a organizar os dados obtidos em dois pólos, que surgem para agrupar as informações extraídas do texto. Dessa forma, materializam mais uma vez o binarismo presente nas propostas de Stanislavski, conforme quadro ilustrativo abaixo:

Circunstâncias Externas	Circunstâncias Internas
Corresponde à sequência cronológica de acontecimentos da peça. Plano dos fatos.	Aproximação às situações propostas na peça, a partir da experiência pessoal de vida dos atores.

Como é possível notar, a noção apresentada no início desse trecho como “familiarização com o papel” é nutrida pela aproximação emocional do intérprete à personagem, onde o desejo é reconhecer afinidades possíveis entre a vida pessoal dos atores e as circunstâncias fornecidas pela peça. A esse respeito Stanislavski detalha:

Para obter esse parentesco entre o ator e a pessoa que ele está retratando, acrescente algum detalhe concreto, que preencherá a peça, dando-lhe sentido e ação absorvente. [...] Uma vez estabelecido este contato entre suas vidas e o seu papel, vocês experimentarão aquele impulso ou estímulo interior (STANILAVSKI: 2003: pág. 79).

A ideia de familiarizar-se condiz com a noção de personagem explicitamente compreendida como uma “pessoa”. Portanto, “a familiarização” aponta para a ideia de torná-la próxima, reconhecível, de alguma forma, na vida de quem as atua. Estas

indicações já possibilitam apontar o segundo período de trabalho, intitulado como “estabelecer a vida do papel”. Nesse caso, os procedimentos sinalizam a experimentação, como nota Stanislavski:

Se o primeiro período foi de análise, preparando o terreno interior para a germinação do desejo criador, este segundo período de experiência emocional desenvolveu aquele desejo criador, convocou a inspiração, o impulso interior para a ação criadora, e assim, nos preparou para a ação física exterior, para a própria encarnação do papel (STANISLAVSKI: 2002: pág. 106).

Ao longo desse período, as atividades estão direcionadas a desenvolver maneirismos e gestualidade calcados nas impressões dos intérpretes em relação ao texto. Ainda que, aparentemente, se trate de uma atividade motora e cinética, Stanislavski aponta que “o melhor objetivo criador é o objetivo inconsciente, que logo se apodera dos sentimentos do ator e o conduz, por intuição, ao alvo básico da peça” (2002: pág. 73). Nesse sentido, Stanislavski dá indicações explícitas que retomam a noção de passividade, já mencionada anteriormente. De qualquer forma, o autor sustenta a ideia de que a experiência pessoal dos atores trará solidez ao trabalho de atuação e os conduzirá nesse processo de composição da cena.

Quanto ao segundo período de trabalho, Stanislavski sugere uma aproximação à personagem a partir de questões direcionadas ao intérprete, para suscitar respostas pessoais diante dos acontecimentos da peça. Em outras palavras, interessa revelar o que os atores fariam frente às situações propostas para a personagem na ficção. Portanto, “estabelecer a vida do papel” corresponde, sinteticamente, ao desenvolvimento dessas ações hipotéticas. E ainda, essas ações organizadas de forma sequenciada formam o que o autor denomina como “partitura do papel”. A esse respeito declara ainda que:

Só quando o ator prepara essa partitura e essa imagem interior é que o texto revela estar na medida exata da criação desse ator. Uma peça escrita por um gênio exige uma partitura de igual valor. Enquanto esta não for criada, haverá palavras demais ou de menos, excesso ou insuficiência de emoções (STANISLAVSKI: 2002: pág. 118).

No campo da música, uma partitura indica códigos escriturais compartilhados por mais de uma pessoa. São escrituras que, uma vez identificadas, podem ser demonstradas através da *performance* de instrumentistas e cantores que dominam a linguagem musical. No entanto, a noção de partitura presente na obra de Stanislavski corresponde a certo tipo

de informação que não caracteriza um material codificado, muito menos compartilhado por outras pessoas. Ao contrário disso, se restringe ao universo do próprio intérprete.

Para além da instabilidade conceitual, o trecho apresentado indica uma subordinação do texto da peça às ideias e às informações apreendidas pelos atores. Esta inversão de lógica é provocada pela noção de que o intérprete precisa superar os limites do texto, que inicialmente foi apresentado como primeira motivação para todas essas experiências. Nesse sentido, a existência da personagem e a vida dos atores confundem-se em níveis inimagináveis. A esse respeito Stanislavski complementa que:

A nossa arte [...] requer que o ator sinta agonia do seu papel, e chore até mais não poder em casa ou durante os ensaios e depois se acalme, liberte-se de todo o sentimento que seja alheio ao papel ou o obstrua. Vai então ao palco para transmitir ao público, em termos claros, puros, profundamente sentidos, inteligíveis e eloqüentes, aquilo por que passou (STANISLAVSKI: 2004: pág. 115).

Esses procedimentos estão calcados na restrita experiência humana e, portanto, se deparam com limites definidos claramente quando as propostas ultrapassam tais noções. Se o repertório teatral oferece inúmeras possibilidades de personagens não humanas, a partir de que premissa se imagina possível extrair experiências pessoais para a composição de tais seres?

Nesse sentido, faz-se necessário o reconhecimento de que este material foi produzido com enfoque a certo tipo de repertório, em resposta a um teatro extremamente enrijecido e cheio de convenções, produzido na Rússia do século XIX. A recorrência desse discurso introspectivo nas mais diversas linguagens oferece pistas concretas a respeito da redução do nosso universo imaginário e, por fim, do que pode vir a ser uma personagem e o próprio teatro.

Portanto, o primeiro período de trabalho corresponde às **primeiras impressões** ou período de **familiarização com o papel**, cujo objetivo fixa-se nas informações extraídas do texto. O segundo período vislumbra **estabelecer a vida do papel**, sintetizando o que Stanislavski denomina como **partitura**. Sendo assim, o terceiro momento a ser analisado, culmina na ideia da **dar forma à personagem**. E então temos:

O terceiro período de criatividade é a encarnação do papel. Se o primeiro período foi comparado ao primeiro encontro de dois seres que vão se amar, e o segundo ao seu casamento e gravidez, o terceiro é comparável ao nascimento e crescimento de um jovem ser (STANISLAVSKI: 2002: pág. 109).

A constante menção à personagem como um ser humano e a noção a respeito de encarnação suscitam reflexões que extrapolam os limites dessa pesquisa. No entanto, este terceiro momento de trabalho está relacionado à forma na qual a personagem será apresentada, visualmente, em cena. Curiosamente, nos dois períodos anteriores não se mencionou a produção de palavra nos ensaios ou mesmo o retorno ao texto original. Segundo Stanislavski:

As falas da peça só se tornam indispensáveis para o ator, na última etapa de seus preparativos criadores, quando todo o material interior que ele acumulou já se cristalizou numa série de momentos definidos, e a encarnação física do seu papel está elaborando métodos para a expressão de emoções características (STANISLAVSKI: 2002: pág. 119).

Como justificar que mais da metade do trabalho proposto seja realizado com restrição à palavra e ao texto da peça que motiva a montagem? Como garantir a eficácia da fala em cena considerando que o retorno ao texto original ocorre depois de tanto tempo de experimentação? A constante consideração da fala como uma instância enfraquecida de sentidos implica num enorme distanciamento entre a personagem e a palavra em *performance*.

Nas propostas de Stanislavski, a personagem é considerada, primordialmente, independente do corpo de quem atua, portanto, da voz, da palavra e do movimento que este corpo produz. De certa forma, independente, inclusive, do texto ao qual se vincula. Como Stanislavski é o autor mais recorrente da área, esse breve percurso a respeito da noção de personagem em suas propostas sugere uma reflexão importante com relação ao lugar da palavra na configuração da cena ainda hoje.

Nesse sentido, como pensar em conceitos que, ao contrário de limitar, possam expandir as noções a respeito de teatro e, ao mesmo tempo, consigam contemplar a complexidade de questões geradas nessa atividade? E, considerando as mais diversas linguagens desenvolvidas ao longo da história do teatro no ocidente, essa pergunta assume dimensões ainda maiores.

Evidentemente, essa reflexão não pretende menosprezar a produção e a importância histórica de Stanislavski para a transformação do teatro, especialmente, na Rússia. Essa análise objetiva problematizar questões pouco definidas em suas formulações, para questionar a hegemonia de suas publicações no discurso dos artistas mais diversos, inclusive, naqueles cujas linguagens desenvolvidas se distanciam do

repertório vinculado ao realismo-naturalismo. Essa discussão ressoa, especialmente, com evidências que já localizaram o teatro ocidental como uma prática mais potente e menos introspectiva.

7. Análise de discurso de Jerzy Grotowski

Minha estratégia como escritora é oferecer a arte como uma alternativa à religião.

CAMILLE PAGLIA

A produção conceitual e metodológica de Jerzy Grotowski está condensada no livro *Em Busca de um Teatro Pobre* (EBTP). Este material apresenta uma seleção de artigos, transcrições de palestras em congressos e conferências sobre teatro, e entrevistas concedidas por Grotowski a revistas especializadas. O livro também apresenta comentários a respeito de três montagens teatrais realizadas pelo Teatro Laboratório, que são: *Dr. Faustus*, *Akropolis* e *O príncipe Constante*.

Recentemente, em 2007, foi lançada outra coletânea de escritos, com adição de artigos de Ludwik Flaszen e Eugênio Barba, intitulada *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969* (OTLJG). Os artigos atribuídos à Grotowski que integram este material são, em sua maioria, reedições de trechos do livro anterior, somados a três transcrições de palestras inexistentes na primeira publicação. Sendo assim, OTLJG difunde os escritos do primeiro e único livro, que comporta, de maneira geral, as formulações que servirão de base para esta análise.

O prefácio de EBTP foi escrito por Peter Brook, que apresenta Grotowski como “único, porque ninguém mais no mundo, [...] ninguém desde Stanislavski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental-físico-emocionais tão profundamente e completamente quanto Grotowski”. Sobre o trabalho desenvolvido por Grotowski com atores ingleses, Brook indica que se trata de um trabalho “essencialmente não-verbal. Verbalizar seria complicar e até destruir exercícios tão claros e simples” (1987: pág. 10-11). De certa forma, esse prefácio anuncia os principais temas que operam sobre a leitura dos dois livros analisados: a proximidade conceitual com a abordagem de Stanislavski e a compreensão da atuação como um processo introspectivo e emocional.

Com relação ao modo de escrita, é possível identificar a primeira semelhança entre Stanislavski e Grotowski, uma vez que o desenvolvimento das propostas transcorre, em ambos os casos, a partir de um jogo inicial de perguntas e respostas. Todavia, enquanto nas publicações de Stanislavski as perguntas partem de um suposto aluno

inexperiente e, posteriormente, são respondidas pelo diretor da companhia de teatro, na publicação de Grotowski as perguntas iniciais são feitas por Barba através de uma entrevista que abre o livro, e ao longo dos outros escritos, são colocadas pelo próprio Grotowski que, em seguida, apresenta respostas para as questões lançadas. Os escritos adicionais de Barba e Flaszen correspondem a trechos narrativos sobre as experiências observadas no Teatro Laboratório. Nesse sentido, se aproximam mais uma vez à leitura das obras de Stanislavski, que também são apresentadas a partir de narrações a respeito dos ensaios.

Grotowski reconhece em Stanislavski as principais contribuições para o desenvolvimento de suas propostas. Ao ser indagado sobre suas referências, em uma das entrevistas transcritas em seu livro EBTP, Grotowski se refere à Bertold Brecht dizendo que:

Creio ser necessário fazer uma distinção entre métodos e estética. Brecht, por exemplo, explicou muitas coisas interessantes sobre as possibilidades de uma forma de representação que envolvia o controle discursivo do ator sobre suas ações. Mas isto não era realmente um método. Era mais um tipo de dever estético do ator, pois Brecht não se perguntou, na verdade: como se pode fazer isso? Embora indicasse algumas explicações, estas se limitaram ao plano geral (GROTOWSKI: 1987: pág. 176-7).

Com relação às montagens de Brecht, Grotowski declara que “talvez fossem menos verdadeiras que sua teoria”. No entanto, ao se referir às montagens de outros diretores europeus inspirados nessa teoria questiona que “por outro lado eram tão pessoais e tão subversivas [às obras de Brecht] que nunca nos deixavam em semelhante estado de lassidão” (1987: pág. 92). Esse último comentário aparece no sentido de apontar que a produção de Brecht não se caracteriza como uma formulação metodológica, portanto, o êxito de tais procedimentos está relacionado às capacidades do próprio Brecht enquanto diretor, afastando o entendimento de suas propostas como método.

Na mesma entrevista Grotowski desenvolve um comentário em relação às publicações de Antoin Artaud declarando que “o paradoxo de Artaud está no fato de ser impossível executar suas proposições” e complementa dizendo que “Artaud não deixou nenhuma técnica concreta, não indicou nenhum método. Deixou visões, metáforas” (1987: pág. 93). Ainda a respeito das propostas de Artaud, Grotowski argumenta que:

Artaud apresenta um estímulo indiscutível no que diz respeito à pesquisa das possibilidades do ator, mas o que ele propõe, no final, são apenas visões, uma espécie de poema do ator, e nenhuma conclusão prática pode ser extraída de suas divagações. [...] Mas se analisarmos seus princípios de um ponto de vista prático, descobrimos que conduzem a estereótipos: um tipo particular de movimento para exteriorizar um tipo particular de emoção. No fim, isto conduz a clichês (GROTOWSKI: 1987: pág. 177).

As desconsiderações às produções de Brecht e Artaud, no que diz respeito à metodologia ou propostas de treinamento, aparecem numa dinâmica que pretende localizar Stanislavski como o único autor a sistematizar tais questões. Com relação à Stanislavski, Grotowski declara que:

Stanislavski assumiu um compromisso com seus discípulos. Foi o primeiro grande criador de um método para representar no teatro, e todos nós, que estamos envolvidos com os problemas teatrais, não podemos fazer nada além de dar respostas pessoais aos problemas que ele levantou (GROTOWSKI: 1987: pág. 92).

As propostas de Brecht e Artaud são apresentadas como material não suficientemente desenvolvido, portanto, não devem ser consideradas como método. Nesse sentido, Stanislavski surge como o “primeiro grande criador” e, assim, Grotowski se coloca, em relação à Brecht e Artaud, como quem suscitará questões que nem mesmo Stanislavski apontou. A esse respeito diz:

Formei-me sob Stanislavski; os seus estudos persistentes, a sua renovação sistemática dos métodos de observação e sua dialética com respeito ao próprio trabalho precedente, fizeram dele o meu ideal pessoal. Stanislavski colocou as perguntas metodológicas chave. As nossas soluções, todavia diferem amplamente das suas: algumas vezes chegamos a conclusões opostas (GROTOWSKI: 2007: pág. 105).

Apesar da distância que Grotowski reconhece entre suas propostas e as formulações de Stanislavski, essa análise pretende apresentar uma aproximação ao discurso dos dois autores, no sentido de reconhecer as semelhanças entre as duas abordagens, uma vez que ambos referem-se à atuação a partir de uma perspectiva introspectiva. Sendo assim, o percurso será o mesmo realizado anteriormente sobre as publicações de Stanislavski, para reconhecer, inicialmente, a noção de personagem e seus efeitos sobre a produção de voz e palavra em cena, mesmo que os resultados estéticos apontem caminhos diversos.

Grotowski inicia seus argumentos propondo uma reflexão a respeito do que é o teatro. Segundo o autor, para o espectador o teatro é diversão, para o cenógrafo um lugar de execução de seus projetos plásticos, para um acadêmico o lugar onde o ator declama o texto e, assim, associa possíveis entendimentos de acordo com os vínculos funcionais com atividade artística.

Grotowski reconhece que “a gente do teatro não tem, usualmente, uma concepção inteiramente clara sobre o teatro” para, então, conduzir o leitor até uma definição apoiada na seguinte questão: “como é que o teatro se diferencia de outras formas de arte, o que é que o torna insubstituível?” (1987: pág. 25). O objetivo da argumentação é localizar o encontro entre atores e platéia como algo que define o teatro. Nesse sentido, o “teatro pobre” se opõe à ideia de “teatro rico”, configurando também nas propostas de Grotowski, a mesma *máquina* de pensamento presente nas publicações de Stanislavski: trata-se de uma lógica binária. Ou seja, a noção de “teatro pobre” se define a partir da oposição às possibilidades tecnológicas de um palco moderno, inteiramente focado na interação dos atores com os espectadores. Conforme indica o autor:

Em primeiro lugar, tentamos evitar o ecletismo, resistir ao pensamento de que o teatro é uma combinação de matérias. Estamos tentando definir o que significa o teatro distintamente, o que separa esta atividade das outras categorias de espetáculo. Em segundo lugar, nossas produções são investigações do relacionamento entre ator e platéia. Isto é, consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral (GROTOWSKI: 1987: pág. 13-4).

Para além do binarismo, Grotowski desenvolve seus argumentos baseado em um pensamento essencialista, que se revela a partir de um discurso formulado na negação. É possível argumentar que a busca pelo elemento “essencial da arte teatral” motiva, inclusive, a negação da tecnologia de sua época. Essa dinâmica sustenta, por exemplo, a noção de “ator santo”, que aparece em oposição ao que Grotowski identifica como “ator cortesão”. A esse respeito o autor indica que:

A diferença entre o “ator cortesão” e o “ator santo” é a mesma que há entre a perícia de uma cortesã e a atitude de dar e receber que existe num verdadeiro amor: em outras palavras, auto-sacrifício. O fato essencial no segundo caso é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo limite convencional. No primeiro caso, trata-se do problema da existência do corpo: no outro, antes, da sua não-existência. A técnica do “ator santo” é uma técnica de eliminação, enquanto a do “ator cortesão” é um acúmulo de habilidades (GROTOWSKI: 1987: pág. 30).

Questão moral à parte, o trecho apresentado evidencia um pensamento que opera em “via negativa” (1987: pág. 16), como nota o próprio Grotowski, oferecendo indicações para localizar a incidência de sua abordagem sobre as noções de corpo e técnica. Qual seria a vantagem de pensar um treinamento para atores onde o corpo humano é tomado como não-existente? É possível reconhecer que, se por um lado, a técnica do “ator cortesão” consiste em acumular habilidades, em oposição lógica, temos a noção de “ator santo” desvinculado do corpo e, portanto, desvinculado de um treinamento sustentado no desenvolvimento de suas capacidades e na sua habilitação técnica.

Para justificar suas formulações, Grotowski desenvolve uma sequência de perguntas e respostas para reconhecer o que poderia, de fato, ser essencial para o teatro. Sua argumentação sugere que há indícios de espetáculos sem figurino, sem cenário, sem recursos de iluminação, inclusive, sem texto. O intuito é conduzir o leitor a reconhecer que tudo isso não é essencial, pois segundo sua própria definição, teatro é “o que ocorre entre ator e espectador. Todas as outras coisas são suplementares, talvez necessárias, mas ainda assim, suplementares” (1987: pág. 28).

Duas perguntas, então, aparecem para denominar o que Grotowski reconhece como fundamental e único: “pode o teatro existir sem atores?” e “pode o teatro existir sem platéia?” Essas indagações motivam o reconhecimento da inferioridade cenotécnica do teatro em relação ao cinema e à televisão, como indica Grotowski ao argumentar que:

O teatro deve reconhecer suas próprias limitações. Se não pode ser mais rico que o cinema, então assuma sua pobreza. Se não pode ser superabundante como a televisão, assuma seu ascetismo. Se não pode ser uma atração técnica, renuncie a qualquer pretensão técnica. Dessa forma, chegamos ao ator “santo” e ao teatro pobre (GROTOWSKI: 1987: pág. 36).

As afirmações de Grotowski sugerem, de algum modo, a consideração do poder afetivo da atuação. A questão seria, então, pensar sobre onde estão ancoradas tais indicações de força e potência. Assim, a estrutura do mito aparece como uma situação modelo para estabelecer vínculos espirituais com o teatro. Tal analogia é sintetizada pelo autor como “a total aceitação de um ser humano por outro” (1987: pág. 22).

Essa noção, que Grotowski define como um “indescritível processo de autodoação” (1987: pág. 33), traz, em si mesma, um discurso que sugere temas como

espontaneidade e passividade, como também foi possível reconhecer nas publicações de Stanislavski, anteriormente. Grotowski descreve este ato como:

Mesmo que até certo ponto dependa da concentração, da confiança, do desvelamento e quase da aniquilação no ofício, não é voluntário. O estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se “quer fazer aquilo” mas antes “renuncia-se a não fazê-lo” (GROTOWSKI: 2007: pág. 106).

Dentro desta perspectiva, a noção de personagem assume, novamente, o caráter de papel ativo no processo de atuação e as propostas giram em torno de procedimentos que visam libertar os atores de bloqueios ou resistências que possam impedir a realização das atividades de criação. Grotowski argumenta que:

Frequentemente existem relações quase paradoxais, realmente imprevisíveis e impossíveis de dirigir conscientemente. Isso é muito mais rico do que qualquer técnica. [...] A técnica é sempre muito mais limitada do que a ação. A técnica é necessária somente para entender que as possibilidades estão abertas, em seguida, apenas como uma consciência que disciplina e dá precisão (GROTOWSKI: 2007: pág. 162).

Consequentemente, as noções a respeito de controle e técnica são mais uma vez deslocadas para um lugar periférico nas propostas de ensaios e treinamento. Essas noções aparecem em oposição ao que seja orgânico, verdadeiro, natural ou sincero, configurando, assim, a mesma dinâmica que ocorre no caso de Stanislavski. De algum modo, isso pode sugerir, inclusive, que a técnica ou o controle são temas que devem ser superados, uma vez que podem interferir na fluidez da ação cênica.

I. Rastreado a personagem

Em sua abordagem, Grotowski não define o que é, exatamente, uma personagem. O exercício de rastrear a noção predominante a esse respeito é realizado através da aproximação a um discurso mais implícito no texto, sempre que Grotowski ou os autores que escrevem sobre seu trabalho descrevem as atividades realizadas pelos atores do Teatro Laboratório.

Inicialmente, Grotowski se refere à noção de arquétipo, que define como “uma forma simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo” (2007: pág. 51). Em outro momento, o texto sugere que “o ator não interpreta, não imita, não finge. É ele mesmo, cumpre um ato de confissão pública; o seu processo interior é um processo real, não é a

obra da habilidade do malabarista” (2007: pág. 93). E por último, há a seguinte orientação: “para o ator, o personagem é um instrumento para agredir a si mesmo, para atingir alguns recessos secretos da sua personalidade, para desnudar o que ele tem de mais íntimo” (2007: pág. 99).

No entanto, é possível notar uma confluência de sentidos nas três noções apresentadas, que localizam a personagem como um instrumento de autoconhecimento. Assim, a abordagem de Grotowski também explicita indicações apoiadas, em primeiro plano, nas sensações dos atores, sugestionando a atuação à compreensão apenas como um processo psíquico e emocional. Exatamente como ocorre em Stanislavski, Grotowski não traça uma diferença objetiva entre um papel e uma personagem, ao questionar:

Que é um papel? Na realidade, é quase sempre uma personagem do texto, o texto impresso que se dá ao ator. É também uma concepção particular da personagem, e aqui outra vez há um estereótipo. Hamlet é um intelectual sem grandeza ou um revolucionário que deseja modificar tudo. O ator tem seu texto; um encontro torna-se então necessário. Não se deve dizer que o papel é um pretexto para o ator, ou o ator um pretexto para o papel. Trata-se de um instrumento para fazer um corte transversal de si mesmo, uma análise de si mesmo; e, a partir daí, um contato com os outros (GROTOWSKI: 1987: pág. 182).

As colocações de Grotowski localizam, inicialmente, a idéia de papel como a própria personagem, aproximando sua reflexão ao material de Stanislavski, que também não traça diferenças entre os termos. Em seguida, Grotowski se refere ao contato dos atores com o texto impresso da peça, sugerindo que a noção de papel está associada à função da personagem, diante do todo acabado da obra. E ao final do trecho, instrumentaliza também essa noção, localizando o papel como meio de análise de si mesmo. O desenvolvimento desse trecho culmina na apresentação da noção de partitura, colocada por Grotowski da seguinte maneira:

O ator, assim como o músico, necessita de uma partitura. A partitura do músico consiste de notas. O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: “dar e tomar”. Olhe para outras pessoas, confronte-se consigo, com suas próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica; Nesses encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de “dar e tomar”. O processo é repetido, mas sempre *hic et nunc*: o que quer dizer, nunca é bem o mesmo (GROTOWSKI: 1987: pág. 182).

Os exemplos explicitados neste trecho indicam certa semelhança entre os processos de criação e *performance* no campo da música e do teatro. No entanto, é possível reconhecer que a sequência de ações, denominada por Grotowski como partitura,

se constitui ao longo das apresentações e depende do público, dia após dia, uma vez que se trata do contato entre atores e platéia. Mais uma vez, o termo partitura é empregado para designar situações pessoais, intransferíveis, variáveis e subjetivas. Conforme explicitado anteriormente em Stanislavski, a noção de partitura apresentada por Grotowski também sugere ponderação se confrontada com as definições originadas no campo da música, área de onde o termo foi deslocado.

II. Noções a respeito do corpo humano

Se em Stanislavski a personagem será construída a partir da experiência de vida do intérprete, em Grotowski, a ideia sobre uma personagem servirá de impulso para acessar sentimentos e sensações retidas na vida do intérprete. Em ambas as propostas, este processo se configura como um ato de permissão e entrega pessoal, promovendo noções explícitas de passividade. Nesse sentido, quais são os efeitos desse pensamento sobre as noções a respeito do corpo humano? Que papel ocupa o corpo neste processo, explicitamente, apresentado como involuntário? A respeito do corpo humano, Grotowski indica que:

Um ator é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente. Se o corpo se limita a demonstrar o que é – algo qual qualquer pessoa comum pode fazer –, não constitui um instrumento obediente capaz de criar um ato espiritual (GROTOWSKI: 1987: pág. 28-29).

A visão instrumental sobre o corpo humano é reforçada nas contribuições de Barba em seus escritos para OTLJG. Ao retratar o trabalho desenvolvido por Grotowski junto aos atores do Teatro Laboratório, Barba informa que “o corpo deve ser controlado para que possa se tornar um dócil instrumento artístico” (2007: pág. 98). Ou seja, mais uma vez o corpo humano se configura como um instrumento do ator, através de indicações explícitas, repetindo a dinâmica aparente na análise de Stanislavski.

Ao longo da leitura, Grotowski manifesta uma segunda maneira de tratar o corpo dos atores, se referindo à expressão “corpo-memória” (2007: pág. 173). No entanto, a utilização de um binômio reforça a lógica de um pensamento binário, tão presente em suas formulações. Se o objetivo é conceituar o corpo como registro das memórias de uma vida, o agrupamento de duas palavras indica a união de duas unidades distintas, ainda separadas, de certa forma. Onde se situaria a memória, por exemplo? De qualquer

maneira, essa noção aparece como uma tentativa de superar os limites impostos pela definição de corpo como um instrumento passivo dos atores. E apesar de não ser amplamente desenvolvida, sugere uma inquietação com relação ao alcance da visão instrumental sobre as noções do corpo humano.

Ainda sim, a recorrência da visão instrumental sobre o corpo aparece, nessa análise, como um impasse a ser superado, no sentido de desenvolver conceitos menos restritivos e que, ao mesmo tempo, dêem conta das complexidades que envolvem a atuação. Com relação à voz, é possível notar semelhante mecânica de pensamento ao constatar as referências indicadas por Grotowski. Então, temos:

Passemos ao problema da voz. Excluídos graves defeitos orgânicos e funcionais do instrumento vocal (por exemplo, nódulos sobre as cordas vocais, a laringe deformada etc.), todos os outros casos, todas as afirmações segundo as quais existem vozes grandes e fortes e vozes pequenas são histórias absurdas. Essas vozes não existem. Existe somente o modo de usar a voz (GROTOWSKI: 2007: pág. 143).

De acordo com as colocações de Grotowski, o sistema fonatório aparece, explicitamente, definido como “instrumento vocal”. Além disso, a utilização do verbo “usar” relacionado à voz, instrumentaliza, de modo indireto, a noção a esse respeito. A recorrência dessas indicações alimenta noções explícitas de não atividade ou passividade, uma vez que o corpo e suas produções são categorizados como ferramentas passivas no processo de atuação.

A abordagem da atuação como um processo de introspecção, o corpo e suas produções compreendidos como instrumentos dependentes da emoção e sentimentos dos intérpretes, somados ao protagonismo da experiência pessoal na sustentação da atuação promovem a configuração de um treinamento de atores em função da observação exploratória. De acordo com Grotowski:

Como o gato fala? Quando mia, não é sem movimento, a sua coluna vertebral se move. Fiz então a experiência de falar com a coluna vertebral, como um gato; não é simplesmente um movimento, mas é a espinha dorsal que fala [...] Estudei como utilizar diversas partes do tórax que podem ser vibradores. Assim, quando usam o tórax podem fazer uma espécie de impulso nas costas com a parte superior da coluna vertebral: comecem a falar como se tivessem a boca no osso cervical (GROTOWSKI: 2007: pág. 153).

O trecho apresentado aponta indicações que se configuram a partir de uma tendência de experimentação do corpo e seus limites. Não há indicadores, explícitos, de

princípios técnicos. Até então, a abordagem proposta se sustentava, primeiro, na “não existência” do corpo, em seguida, na noção de corpo como um “instrumento” dos atores. Com relação às propostas de treinamento, Grotowski anuncia um processo de eliminação de habilidades, para evitar convenções. Nesse sentido, as experiências vivenciadas não resultam, necessariamente, em recursos técnicos realizados com objetivos específicos para cena. De fato, a imitação da respiração de um gato não oferece capacitação técnica para sustentar os problemas que surgem do contato dos atores com um texto complexo. Portanto, essa experimentação, de certo modo aleatória, se mostra incipiente diante dos problemas gerados pela palavra em *performance* ao considerarmos o repertório teatral como referência. Com relação ao encontro dos atores com o texto, é possível notar:

[o ator] interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas. Choca-se na sua palpabilidade espiritual e corpórea com certo modelo humano elementar, com o modelo de um personagem e de uma situação, destilados do drama (FLASZEN in GROTOWSKI: 2007: pág. 88-9).

O trecho apresentado sugere que o encontro entre atores e texto não resulta na montagem da peça teatral tal como é. Nesse sentido, o texto oferece um “modelo de personagem e de uma situação destilados do drama”, conforme indicação. A partir dessa aproximação é possível inferir que Grotowski, mais evidentemente que Stanislavski, encara o texto teatral como uma demanda de inspiração para a encenação. Assim, tais noções a respeito do texto permanecem capturadas pela dimensão mais informativa do material. Essa percepção estimula à associação de Grotowski entre o teatro e literatura, ao indica que:

Se o texto for suficientemente velho, e se preservou todas as suas forças até hoje – em outras palavras, se o texto contém certas concentrações de experiências humanas, representações, ilusões, mitos e verdades que ainda são válidos hoje – então o texto torna-se uma mensagem que recebemos das gerações anteriores. Todo valor do texto está presente, uma vez escrito: isto é literatura, e nós podemos ler peças como parte da “literatura”. Na França, às peças publicadas em forma de livro é dado o nome de Teatro – um engano, em minha opinião, pois isso não é teatro e sim literatura dramática (GROTOWSKI: 1987: pág. 48).

Apoiado no entendimento do texto teatral como “uma mensagem que recebemos”, Grotowski aniquila as possibilidades de reconhecimento de outras dimensões materializadas na teia de sentidos de uma peça. A noção de que “o texto contém certas experiências humanas” aparece associada à noção instrumentalizada do próprio texto, que

surge, nesse caso, a serviço do “autoconhecimento”, repetindo a mecânica que instrumentaliza o corpo e a noção de personagem. Segundo Grotowski:

Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender a solidão (GROTOWSKI: 1987: pág. 49).

Desse modo, Grotowski sugere que a “prática constitui o verdadeiro texto” (1987: pág. 49), desautorizando os autores e desconsiderando o texto teatral em seu caráter performático, deslocando-o para a função de servir como impulso criativo ao interprete. Ou seja, apesar das propostas se valerem de analogias à autodoação, o discurso permanece preso em si mesmo, localizando a experiência artística em função de servir as experiências especulativas do grupo e do diretor, não dos espectadores.

Com relação à fala e ao texto teatral, Grotowski declara que “o importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, aquilo que confere vida às palavras inanimadas do texto e o que as transformam em A PALAVRA” (1987: pág. 49). E acrescenta que “a palavra falada se é só *dizer* a palavra (mesmo com o pensamento, mesmo com a intenção) não é ainda algo de artístico, não é teatro” (2007: pág. 45). A desconsideração do poder afetivo da fala em cena sugere uma operação que obedece à lógica da forma x conteúdo. Grotowski parece não reconhecer os sentidos gerados a partir do desenho melódico e acústico da fala, ou seja, no modo em como se diz o texto. Dessa forma, submete a eficácia da *performance* do texto à elementos que, supostamente, atuariam sobre as palavras, como o sentimento, por exemplo.

Esse pensamento dialoga com a noção polarizada do corpo humano, simbolizado na divisão entre parte interior e parte exterior, de acordo com o qual “existe o impulso que vai em direção ao “exterior”, enquanto o gesto é só o seu acabamento” (2007: pág. 132). Dessa maneira, Grotowski repete a mecânica de pensamento apresentada em Stanislavski, subordinando tanto a palavra como o movimento aos sentimentos de quem atua. E sendo assim, a instância da forma permanece associada ao vazio de sentidos.

O discurso produzido por Grotowski sugere que se há algum impasse ou dificuldade na atuação, estes se resumem aos bloqueios físicos e psíquicos produzidos pelos atores. Nesse sentido, é possível traçar uma aproximação às indicações de Grotowski sobre as propostas vinculadas à técnica vocal. Então, temos:

Se o ator não tem dificuldade com o ar, se inspira uma quantidade suficiente de ar quando age, vocês não deveriam se intrometer, mesmo se, do ponto de vista de todas as teorias, o ator respira mal. [...] Se não funciona, intervenham, se funciona, não intervenham. Confiam na natureza (GROTOWSKI: 2007: pág. 139).

De acordo com a citação, as referências à eficácia da fala não respondem a indicações técnicas, necessariamente. A noção de natureza aparece, nesse momento, relacionada à continuidade das ações, em mecânica similar ao que ocorre nas análises de Stanislavski. O conceito de natureza aparece, recorrentemente, vinculado às noções de verdade, naturalidade e ao que venha ser orgânico e fluido, de algum modo, desqualificando também o que venha a ser chamado de teatral. Assim, o termo teatral aparece carregado de noções relacionadas à técnica e mecanicidade.

III. Do texto à palavra

Enquanto em Stanislavski as propostas de encenação indicam camadas de controle e subordinação da palavra através de diversas categorias, em Grotowski os procedimentos apontam certa tolerância em eliminá-las ou modificá-las em cena em função do elenco e da montagem. As publicações de Grotowski oferecem pistas contundentes a respeito dos procedimentos adotados com relação ao texto teatral.

O resultado da soma entre a noção informativa sobre o texto e a noção pulsante de que o texto teatral é literatura, aponta os seguintes procedimentos com relação à *performance* das palavras em cena:

Se um fragmento do texto não incitava a imaginação dos atores, do diretor, era deixado de lado. Foram cortadas muitas cenas importantes do ponto de vista literário, cuja força estimulante demonstrou-se exígua na prática; foram inseridos outros fragmentos, até menos relevantes no plano literário. [...] A finalidade do trabalho [...] era uma tentativa de criação espontânea no teatro (FLASZEN in GROTOWSKI: 2007: pág. 92).

Apesar de, aparentemente, indicar um intenso trabalho sobre montagens de textos clássicos, de acordo com suas publicações, não há indícios de montagens de peças inteiras. Na totalidade de casos exemplificados nos dois livros, Grotowski assina as produções pela adaptação dos textos e pela direção dos espetáculos. A respeito do trabalho de adaptação dos textos, é possível verificar a seguinte declaração do autor:

O drama de Wyspianski foi parcialmente modificado, a fim de servir à concepção do diretor. As poucas interpolações e modificações feitas no texto não se afastaram, no entanto, do estilo do poeta. O equilíbrio do texto foi, de certa forma, alterado pela repetição deliberadamente obsessiva de certas frases (GROTOWSKI: 1987: pág. 52).

Este exemplo é apresentado como o menos drástico dentre todas as montagens comentadas nos materiais analisados. As repetições de certas sentenças parecem fortalecer as definições do diretor em relação à fixação dessas frases na percepção do público. As indicações da citação sugerem que Grotowski reconhece a forma do texto e o estilo de escrita do autor, ao ponto de referenciá-los. Assim, as modificações realizadas respondem a inquietações da montagem – que não foram amplamente comentadas – e sugerem certa liberdade ou desapego com relação ao texto original.

Na montagem de *Dr. Faustus*, Grotowski indica que “nenhuma palavra do texto de Marlowe foi mudada, mas o *script* foi arrumado numa montagem onde a sucessão de cenas foi modificada, novas cenas foram criadas, e algumas do original foram omitidas” (1987: pág. 61). Estes procedimentos suscitam questões importantes que merecem consideração, uma vez que o autor não apresenta justificativas ou motivações para intervir na forma do texto original. Quais são os parâmetros para eleger trechos mais ou menos importantes?

Essas reflexões ou indagações não se apóiam em um conservadorismo desmedido. Pretendem, em primeiro plano, discutir os efeitos dos procedimentos descritos nesses livros técnico-conceituais sobre o imaginário dos atores em contato com essas leituras. Na prática, essas indicações apontam para uma desconfiança em relação à eficácia do texto original tal como é apresentado. Em segundo lugar, estimulam a consideração de uma suposta insuficiência do texto teatral diante da experiência dos interpretes. Em terceiro lugar, alimentam uma descrença em relação ao poder afetivo da fala. E, ao final, deflagram a incipiente associação do texto de teatro como literatura. Ainda com relação à palavra, Grotowski declara:

A língua, por causa da sua própria mecanicidade, não é capaz de exprimir a verdade. [...] A palavra, o texto: esse portador de conteúdos discursivos alcançou as fronteiras da sua capacidade. [...] Uma maneira de pensar coerente requer que prossiga: para criar o teatro devemos ir além da literatura; ele começa lá onde acaba a palavra. Que a linguagem teatral não possa ser uma linguagem de palavras, mas uma linguagem própria, constituída por uma matéria-prima própria (GROTOWSKI: 2007: pág. 115).

A partir dessas colocações, é possível notar que Grotowski, além de apontar limites com relação ao poder afetivo das palavras, alimenta uma noção de dependência do texto em relação aos conteúdos discursivos que carrega. Isso sugere que a motivação para alterar um texto, desconsiderar alguns trechos, modificar outros ou inserir cenas pessoais, corresponde à noção de que “tudo está moldado no ator: no seu corpo, na sua voz, na sua alma” (1987: pág. 91).

O programa de uma terceira montagem, escrito por Ludwik Flaszen, indica que o roteiro “é baseado no texto do grande dramaturgo espanhol do século XVIII, Calderón de La Barca. O diretor, no entanto, não quis representar *O Príncipe Constante* tal como é. Pretendeu mostrar sua própria visão da peça” (1987: pág. 89). Assim, a leitura desses trechos pode suscitar que as montagens são motivadas em função de suprir a necessidade dos atores em cena, configurando, de algum modo, a sobreposição do intérprete em relação à obra.

Obviamente, uma direção pode vir a imprimir certas marcas, ou assinatura, sobre as montagens. Do ponto de vista dessa pesquisa, a questão não se reduz a avaliar em certo ou errado o trabalho realizado e descrito por Grotowski. No entanto, essa indicação sugere a sobreposição das ideias do diretor em relação às ideias do autor e pode gerar enormes desconfiâncias com relação à palavra em cena. Infelizmente, o material não apresenta indicações muito precisas a respeito dos procedimentos que foram adotados neste caso específico, portanto, a análise não pode se estender para além dessas possibilidades interpretativas.

Apesar destes três exemplos não aparecem isolados ao longo da análise de todo o material, são, de fato, os únicos que apresentam alguns comentários. Entretanto, através do capítulo *Teatrografia*, de OTLJG, é possível reconhecer que a produção artística do Teatro Laboratório soma doze espetáculos, dentre os quais dez são assinados, deliberadamente, como adaptações de Grotowski sobre um texto original. Os espetáculos citados nesta lista indicam que a direção literária foi realizada por Ludwik Flaszen, mas não exemplifica o que, ao certo, significa essa função, ou que tipo de trabalho foi desenvolvido.

A seguir, um quadro ilustrativo das montagens realizadas pelo Teatro Laboratório, dirigidas por Jerzy Grotowski, onde é possível notar que praticamente todas as produções caracterizam alguma adaptação de um texto original.

Montagens do Teatro Laboratório

Título da montagem	Ano de realização	Sobre o Texto Teatral
Orfeu	Novembro de 1959	Adaptado da obra original
Caim	Janeiro de 1960	Adaptado da obra original
Mistério Bufo	Julho de 1960	Adaptado da obra original
Sakuntala	Dezembro de 1960	Adaptado da obra original
Os Antepassados	Junho de 1961	Adaptado da obra original
Kordian	Fevereiro de 1962	Adaptado da obra original
Akrópolis	Outubro de 1962	Adaptado da obra original
A Trágica História de Dr. Fausto	Abril de 1963	Adaptado da obra original
Estudo sobre Hamlet	Março de 1964	Adaptado da obra original
O Príncipe Constante	Abril de 1965	Adaptado da obra original
Os Evangelhos	Março de 1967	Não há indicações
Apocalypsis cum Figuris	Fevereiro de 1969	Citações bíblicas

A necessidade de modificar os textos teatrais, em Grotowski, parece obedecer à demanda de atender aos impulsos criativos do elenco em contato com a obra. De algum modo, é possível dizer que os trechos deixados de lado são aqueles que, do ponto de vista dos atores e da direção, não estimulam a criatividade do processo de atuação.

No entanto, por que o problema haveria de estar no texto teatral? Se o texto teatral, inicialmente, foi motivador de um trabalho, por que a superação dos impasses gerados por esse contato resulta, recorrentemente, em cortes ou adaptações? Que relação é possível traçar entre esses procedimentos de adaptação e as noções vinculadas à não habilitação dos atores? Em contato com essas indicações, que efeito esse tipo de procedimento pode gerar nos atores que se apóiam nesse material técnico-conceitual para sustentar o contato com peças do repertório teatral?

Comparativamente, no campo do teatro o processo de adaptação do texto de uma peça é, expressivamente, mais violento que o processo de criação de uma versão no campo da música. Ou seja, a versão de uma obra musical, normalmente, se apresenta a partir de um diálogo mais ameno entre as propostas do compositor e as possibilidades de execução e criação do intérprete, músico ou *performer*. No teatro, ao contrário, o processo de adaptação, frequentemente, resulta na desconfiguração dos textos teatrais e, posteriormente, na responsabilização do próprio texto teatral, ou do autor da peça, pela ineficácia da *performance*.

Portanto, tais processos merecem maior reflexão e atenção, uma vez que decorrem de premissas ou pressupostos pouco argumentados e, muitas vezes, são apresentados de forma arbitrária. Para além do julgamento desses procedimentos, essa pesquisa considera importante levantar dados com relação às noções atribuídas à palavra, resultantes do contato com o texto escrito. E ao final, é possível argumentar que tanto Grotowski quanto Stanislavski compartilham de uma abordagem conceitual bastante similar, mesmo que suas formulações apontem resultados estéticos e metodológicos distintos com relação às montagens.

Dessa maneira, é possível argumentar que o modo de pensamento binário, somado à introspecção do processo de atuação e a constante desqualificação do poder afetivo da palavra, além da instrumentalização das noções de corpo e voz, são temas que fortalecem a proximidade dessas propostas. A seguir, um quadro comparativo entre os principais conceitos mapeados nessas duas análises discursivas:

Quadro Conceitual Comparativo - Stanislavski e Grotowski

Conceitos ou Noções	Abordagem de Stanislavski	Abordagem de Grotowski
Personagem	Um espírito humano	Um instrumento de autoconhecimento
Corpo humano	Um equipamento	Um instrumento
Voz	Um equipamento	Um instrumento
Palavra	Subordinada ao sentimento e Normatizada	Subordinada ao sentimento e
Partitura	O que o ator faria frente às situações propostas pela peça	Baseada no contato diário entre ator e espectador. Sequências de ações que orientam a <i>performance</i>
Texto Teatral	Vincula-se a partir das “ações” descritas na peça e pelas “circunstâncias dadas” surgidas nas situações propostas pelo autor. Assim, privilegia a dimensão informativa do texto.	Entendido a partir da concentração de experiências humanas, representações, ilusões e mitos. Uma mensagem que recebemos de gerações anteriores. Explicitamente compreendido como Literatura.
O treinamento	Mimético, em função de uma proposta estética	Exploratório

8. Análise de discurso de Silvia Davini

Ressoar implica em abrir e multiplicar sentidos e requer, portanto, de um imaginário em constante expansão nutrido por uma prática conceitual sintonizada com as temperaturas micropolíticas do desejo.

SILVIA DAVINI

A abordagem conceitual de Silvia Davini, desenvolvida no final do século XX, fundamenta-se em sua tese de doutorado defendida em Londres, Inglaterra, no ano de 2000. Davini é PhD em teatro pela University of London, professora e pesquisadora vinculada à Universidade de Brasília/UnB em nível de graduação, mestrado, doutorado, e fundadora do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena, registrado no diretório de grupos do Conselho Nacional de Pesquisas – CNPq. Suas formulações estão sintetizadas no livro *Cartografías de la voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, publicado em espanhol no ano de 2007 – resultado da tradução de sua tese – além de uma ampla rede de artigos publicados em revistas e congressos específicos da área das Artes Cênicas no Brasil e no exterior.

I. Rastreando a personagem

As propostas de Davini revisam algumas inconsistências conceituais, hegemonicamente difundidas no campo das artes cênicas e sugere a revisão de alguns conceitos cruciais para prática teatral. No sentido de superar os impasses gerados pela abordagem introspectiva da atuação e todas as implicações que resultam desse tipo de aproximação à cena com relação à palavra, Davini define personagem como “lugares de fala”. De acordo com a autora:

As personagens são, existem, não só pelo que dizem em cena, senão por como dizem o que dizem em cena. [...] Ao definir as personagens como lugares de fala nos afastamos das abordagens psicologistas, para compreendê-las como devires, potencializando suas possibilidades dinâmicas e reforçando o lugar da voz e da palavra em cena (DAVINI: 2005: pág. 142).

Para Davini o que dá forma às personagens em cena é o modo como cada ator ou atriz desempenha as dinâmicas musicais – através da fala, moldando as personagens a partir da *performance* do texto teatral. Segundo a autora, “dos modos dominantes nas texturas verbais, da materialidade vocal de quem atua e dos seus estilos de atuação, surge

a alquimia de tempo e espaço que dá lugar à personagem em cena” (1998: pág. 03). Ou seja, as personagens se materializam na superfície da fala dos atores. Portanto, sem eficácia na *performance* do texto, dificilmente será possível sustentar a existência de uma personagem em cena. Segundo Davini:

É fundamental ressaltar aqui que o ponto de partida deste trabalho é a vocalidade do ator, com todas as suas marcas e características peculiares. Este é o material da fala, este é o material da atuação e deve ser respeitado e trabalhado como tal, sem pretensões de transformá-lo em outra coisa, numa voz ideal que não é nem será nunca. Determinando o ponto de partida na vocalidade do ator no contexto do discurso do autor, a palavra dita pode liderar um processo de materialização da personagem que reestabeleça o vigor do vínculo da palavra com a realidade cênica. O gesto da palavra possibilita o registro dos diversos momentos-chave da existência da personagem. A organização desses momentos de vocalidade, desses gestos da palavra, deverá ser decorrente de uma negociação entre o texto escrito, quem o interpreta e quem o dirige, que dê conta de estabelecer as dinâmicas regras do jogo da palavra (DAVINI: 1998: pág. 44).

Diferentemente das propostas analisadas anteriormente, a abordagem de Davini inicia-se com a produção de palavra e, na dimensão da fala, se estabelecem todos os fundamentos da atuação. É a partir das definições rítmicas e melódicas de um texto, que tomam forma os contornos estéticos de uma personagem em cena. Nas propostas de Stanislavski, a palavra parece ser evitada porque se pressupõe que haverá um desgaste com o tempo. Em Grotowski, o texto teatral funciona como demanda da inspiração para a atuação. Por outro lado, nas propostas de Davini, a compreensão de que há cena na superfície da fala permite estabelecer um contato metodológico com a produção de voz e palavra.

As formulações de Davini proporcionam um intenso diálogo com a obra e exige um posicionamento dos atores, no sentido de potencializar as dinâmicas afetivas relacionadas à fala, sem evitá-la ou normatizá-la. A respeito desse contato com o texto, a autora argumenta que:

Frequentemente, ao abordar o repertório teatral, os atores tendem a reproduzir em cena o que chamo de estilos históricos de atuação. Entendo por estilos históricos aqueles que se dão em cena no momento em que são realizadas atualizações de correntes estéticas que, distanciadas de sua contingência histórica, cristalizam padrões de *performance* no corpo do ator e do cantor (DAVINI: 1998: pág. 62).

Ao considerar a abordagem do texto teatral como uma atividade de produção e ressonância de sentidos – desvinculando este trabalho das definições estéticas da

encenação, que somente serão abordadas posteriormente – Davini, além de ressaltar o vínculo da palavra com a experiência cênica e imaginativa, estabelece na fala dos atores a materialidade do processo de atuação. Assim, trata a vocalidade como ponto de partida para a configuração das personagens e da cena. Nesse sentido, Davini define a vocalidade como:

A produção de voz e de palavra por parte de um grupo dado, em um momento e lugar determinados. A definição desse conceito visa colocar a produção vocal do ator em um contexto coletivo, no intuito de superar as tendências dominantes no campo do treinamento para a cena, que costumam considerar o ator como um sujeito a - histórico (DAVINI: 1998: pág. 60).

Ao considerar os atores como sujeitos históricos, essa noção a respeito da vocalidade assume um caráter não estático configurando-se, portanto, em uma instância de produção indefinida de novos sentidos em *performance*. Sendo assim, uma peça de teatro sempre se renovará nas vozes de quem a atualizar em cena, vinte ou cem anos depois. Ou seja, Davini abre espaço para discutir o campo da arte não como um catálogo de gêneros e estilos consolidados, mas como um processo contínuo de transformação, extremamente vinculado ao tempo e ao espaço em que se realiza. No entanto, aponta que:

No campo da *performance* do texto, a função reprodutora e estabilizadora de estilos nas propostas vigentes de treinamento do ator tem sido em boa parte, responsável pela saturação de convenções na vocalidade do ator. As propostas experimentais da segunda metade do século XX identificaram no âmbito das técnicas tradicionais a origem da saturação de códigos na atuação, considerados fúteis por não serem mais eficazes. Configuram-se então duas grandes tendências em relação à preparação vocal para a cena: aquelas que procuram limpar a voz do ator de sobre-códigos, confiando na natureza, que nos faz agir de acordo com o instinto do momento, e aquelas fortemente baseadas em diversos tipos de técnicas (cotidiana, extra-cotidiana, virtuosística) provenientes das fontes culturais mais variadas. Ambas procuram alternativas em relação às técnicas clássicas ocidentais. A primeira das duas tendências acima citadas vincula-se à noção do teatro como espaço vazio, uma arena neutra a partir da qual o texto deve “falar por si mesmo”, e cujo maior expoente é o diretor britânico Peter Brook. Richard Knowles alerta para o caráter a - histórico dessa proposta, salientando que espaços vazios são espaços ótimos para serem ocupados por ideologias dominantes. Em relação à segunda das tendências acima relacionadas, podemos considerar o trabalho de Eugenio Barba, que define o treinamento como ferramenta de pesquisa e fonte dramaturgica. O campo das técnicas, impregnando pelo perfil estético do Odin, forma um ator competente em relação às propostas do grupo, e limitado para atuar em relação a outros repertórios (DAVINI: 1998: pág. 64-5).

Para além das questões históricas e de ordem estética, a partir da noção de personagens como “lugares de fala” é possível reconhecer, em primeira instância, que os

limites entre personagens e atores se estabelecem desde o primeiro contato através da leitura. De fato, o papel desempenhado pelo imaginário humano parece sustentar uma proposta claramente definida pela ação dos atores sobre o texto teatral e sobre as personagens e não o contrário. A noção de personagem como “lugares de fala” define ainda, e de um modo muito expressivo, o lugar da voz e da palavra na experiência da cena, ecoando noções mais complexas a respeito do texto teatral, da voz e da palavra e, ao final, do próprio teatro. A esse respeito Davini indica que:

Ao falarmos da voz em *performance* não consideramos somente o canto e a cena, senão que situamos o assunto no espaço conceitualmente mais abrangente dos estudos da *performance*. Nessa perspectiva, entendemos a voz e a palavra como música e ato; o teatro e a música como *performance* artística; e a *performance* artística como uma modalidade da *performance* cultural. Na mesma linha de pensamento, entendemos palavra como palavra proferida, e a palavra escrita como letra, aproximando-nos assim da pragmática e distanciando-nos da literatura. Nesse sentido, a voz se constitui naquele resíduo que excede à palavra. Consideramos a palavra em suas grandes dimensões: como fenômeno acústico, envolvendo os códigos musicais em sua totalidade, e como ato, música e cena que definem uma ideia de experiência que excede o estritamente comunicacional dos códigos informativos (DAVINI: 2008: pág. 313).

Para Davini, a experiência com a fala em cena não deve se restringir às funções estritamente comunicativas ou informativas. Abordar a produção de voz e palavra a partir de noções meramente funcionais, localizando-as como meio ou trânsito de comunicação ou informação, é negligenciar as possibilidades estéticas que também se desenvolvem a partir desses fenômenos. Com relação a esse tema, Davini indica que:

Nas últimas décadas tem crescido na produção teatral a tendência de privilegiar o visual como única instância de materialização do universo semântico. O textual, visto como um sistema codificador de sentidos abstratos, foi perdendo seu caráter material e corporal, característico de outros momentos na história do teatro ocidental. Assim, a palavra dita, enquadrada dentro do fugaz âmbito sonoro, tende a ser hoje subordinada automaticamente àqueles sistemas de códigos semânticos abstratos. Na produção cênica contemporânea há uma ênfase no corporal e espacial, enfim visual, que pressupõe uma percepção da palavra como estritamente vinculada ao logos (DAVINI: 1998: pág. 37).

Traçar uma aproximação aos fenômenos da fala limitando este contato ao estrito vínculo com os conteúdos que carregam os textos é desconsiderar as inúmeras possibilidades de sentidos que surgem nas dinâmicas musicais enquanto se fala, ou daqueles fenômenos latentes na textura da voz de quem atua ou canta.

Portanto, compreender as personagens como “lugares de fala” suscita um modo singular de contato com o texto teatral e resgata o papel fenomenológico da palavra, pedindo por um trabalho conceitual prévio que permita uma reconsideração às ideias dominantes de sujeito, corpo, voz, tempo e espaço. Sendo assim, as propostas de Davini para a abordagem da cena atuam amplamente sobre uma complexa rede de conceitos que merecem consideração, de maneira que fomentam uma densa discussão a respeito do teatro e permitem, de um modo muito direto, tomar contato com noções mais complexas a respeito da atuação.

Para Davini, o texto teatral se configura como um mapa temporal, no qual a palavra materializa a passagem do tempo cênico. Davini indica que na superfície do texto teatral há sequências de palavras que aparecem para separar aqueles momentos responsáveis pela sustentação da experiência da cena. Ou seja, o texto teatral é um material heterogêneo e tratá-lo em toda sua extensão através dos mesmos procedimentos é desconsiderar que algumas palavras possuem pesos diferentes na composição da obra como um todo. Davini percebe que parte da problemática atribuída à complexidade dos textos teatrais resulta da falta de trabalho destinado ao contato com esses materiais. De acordo com a autora:

Voar sobre textos complexos em *performance* requer trabalho sobre sua materialidade. Ao abordar o texto teatral como um todo, percebe-se que muitas palavras estão ali principalmente para demorar a chegada de outras, separando e assim, melhor exibindo aquelas palavras cruciais para o sentido da obra. Essa experiência temporal que é o texto em *performance* se contraria quando, trabalhando semanticamente, palavra por palavra, detemos a dinâmica da fala (DAVINI: 2007: pág. 155).

Davini direciona suas propostas no sentido de promover o reconhecimento das dinâmicas características da prosódia, localizando as possibilidades de sustentação da ação vocal dos atores em certos trechos específicos dos textos teatrais. Para superar a rigidez da palavra escrita, que apresenta uma notação extremamente uniforme e indiferenciada, alguns momentos textuais são abordados como tempo musical, para que os trechos onde a personagem se manifesta em toda a sua magnitude possam ser melhor apontados em cena.

O trabalho proposto por Davini com relação à abordagem de textos teatrais visa preservar a fluidez característica da fala, abrindo espaço para o desenho musical e

melódico do fraseado cujo resultado é potencializado na textura das vozes dos atores. A esse respeito Davini argumenta que:

Através de uma intervenção em alguns momentos verbais, é possível resolver a personagem em *performance* em toda a sua extensão. Focalizada em sua dimensão acústica, em como ela soa no espaço cênico, a personagem define-se como um modo discursivo; ela acontece em *performance* em primeiro lugar por *como diz o que diz*, entendendo que dizer é fazer, em um agenciamento pragmático e não representacional da atuação (DAVINI: 1998: pág. 71).

Como é possível notar, na abordagem de Davini a palavra não aparece como complemento da encenação ou da movimentação cênica nem surge para explicar nenhuma dessas instâncias. No entanto, o trabalho com a palavra proposto pela autora em nada se aproxima da ideia de imitação da fala coloquial ou cotidiana nem busca meios de naturalizar a fala em casos de textos mais complexos. Ao contrário: toda a proposta indica um intenso contato e reconhecimento da superfície dos textos teatrais – sejam eles simples ou complexos, clássicos ou contemporâneos, escritos em prosa ou em verso – na perspectiva de revelar as dinâmicas rítmicas e musicais contidas na forma de apresentação desses materiais. O tema da forma é constantemente abordado pela autora que argumenta da seguinte maneira:

Um texto fala através dos tempos quando constrói mundo; e o mundo, nesses textos, está na palavra em *performance*. Neles, as palavras transcendem o etimológico, para constituir mecanismos de sentido no tempo/espço da cena. O desafio que propõem é o de atualizar em *performance* o sentido sedimentado nessas formas. Em qualquer uma de suas formas, o texto é um material, não uma convenção, e sua forma, sentido sedimentado. [...] O peso adquirido pelas palavras, depois de anos de serem trabalhadas uma a uma, pelas propostas vinculadas ao realismo, pede uma nova atitude na dramaturgia e na formação para a cena, à medida dos atores e da situação. Assim, a resistência a deixar-se levar por um suposto fluir “natural” do texto, a negação do psicológico e das personagens de composição, e a neutralização do controle exercido sobre as palavras pelo realismo no teatro, nos aproximam de uma ideia fluida da personagem e, assim, nos aproximam da vocalidade (DAVINI: 2007: pág. 155).

Esta noção de trabalho propõe uma superação das ideias dominantes a respeito do texto teatral que, de maneira geral, vem sendo tratado como literatura. Também se afasta daquelas propostas de trabalho textual que se vinculam fortemente às camadas mais superficiais de informação contidas nos textos. Esse tipo de abordagem tende a tratar esse material apenas por suas funções descritivas ou comunicativas, além de favorecer a introspecção e a individualidade, o que limita a possibilidade de ação frente a materiais

mais complexos. Davini acrescenta que em algumas áreas de conhecimento o texto já é considerado a partir de suas instâncias performativas ao dizer que:

Entendendo o texto como ação e afastando-o de noções literárias, o espaço aberto pelos estudos da *performance* pode ser produtivo para abordar o teatro clássico. Enquanto que hoje críticos e teóricos se inclinam a perceber seus próprios textos como *performance*, a dificuldade em abordar a performatividade do texto teatral, explicitamente escrito para a situação de performance, resulta um paradoxo, evidenciado na recorrente resistência com relação aos textos por parte dos diretores, nas dificuldades que encontram os atores na hora de abordá-los em *performance*, assim como na escassa atenção dispensada à vocalidade na produção crítica em geral (DAVINI: 2007: pág. 156).

No entanto e paradoxalmente, no campo dos estudos teatrais – cujos textos explicitam as instâncias performativas da fala – as peças de teatro apresentadas, predominantemente, em forma de texto escrito ainda são abordadas a partir de noções que assumem contornos meramente representacionais. Ainda que o texto teatral represente a fala em forma escrita, a leitura de peças de teatro deve transcender o restrito e regado universo etimológico/gramatical para permitir a ação da imaginação, no sentido de reconhecer que este material é, indiscutivelmente, destinado à *performance* e à cena. Nesse sentido, Davini acrescenta que:

O texto teatral deveria então ser abordado como um mapa misterioso em relação ao qual diretor e intérpretes devem estabelecer uma atitude exegética que crie o espaço para a palavra vívida. A escrita teatral nada mais é do que os vestígios de uma prática que é infinitamente reformulada em relação ao tempo em que se realiza. O texto é a evidência duma prática e o espaço de negociação da cena (DAVINI: 1998: pág. 42).

Como foi possível notar nas análises anteriores, a abordagem introspectiva da atuação, centrada nas sensações e experiências individuais dos atores, sustenta-se, primordialmente, na camada mais descritiva e informativa dos textos teatrais e este tipo de abordagem tende a supervalorizar as impressões e interpretações dos atores e dos diretores sobre o texto teatral, promovendo certa restrição no diálogo com a obra. Por outro lado, evitando aproximações baseadas em dados informativos dos textos ou impressões inteiramente capturadas pela fábula em si mesma, Davini propõe uma atitude de intenso contato com a leitura dos textos teatrais, no sentido de promover a ressonância dos atores a partir da forma sedimentada nesses materiais.

II. Do texto à palavra

Apesar de traçar uma diferença entre texto teatral e literatura, a abordagem proposta por Davini tampouco compreende este material como uma partitura, uma vez que reconhece a insuficiência de códigos escriturais que indiquem a *performance* das palavras em cena. Sendo assim, surge a abordagem do texto teatral entendido como um *mapa* a ser cartografado que, apesar de não apresentar códigos precisos como a partitura musical, comporta em sua forma, indicações pontuais que podem orientar o trabalho de composição.

Um dos procedimentos metodológicos proposto por Davini visa trabalhar a aderência ao que denomina como “geografia do texto”. Na superfície, aparentemente estática dos textos teatrais, existem pistas implícitas ou indicações explícitas que podem ajudar a definir a configuração de voz e palavra em cena. Inspirada na tradição do *close reading*³, tal abordagem consiste em se posicionar a partir dos recursos utilizados pelo autor na representação da palavra através da escrita, para reconhecer os sentidos sedimentados na forma desse texto. Segundo Davini:

Deste ponto de vista pode-se perceber claramente a forma não como convenção nem como continente do sentido, senão como sentido em si mesma. [...] Surge uma nova demanda para os atores: fazer possível que as audiências ouçam a forma, de modo que o sentido completo do texto se realize. [...] Assim sendo, a vocalidade em *performance* se constitui no “lugar” da cena. A palavra em *performance* não vem para suprir a falta de nada; ela é a cena (DAVINI: 2007: pág. 154).

Estes recursos podem ser apresentados pelos autores das mais diversas maneiras: nas escolhas das palavras, nas repetições terminológicas, nos nomes das personagens, na quantidade de palavras, nas variações recorrentes ou repentinas do texto, a partir da organização dos signos gráficos e em tantas outras formas possíveis. Essas instâncias sugerem uma gestualidade vocal que, uma vez reconhecida e definida nas vozes dos atores, potencializam o resultado da configuração de uma personagem em cena. Em síntese, a abordagem proposta por Davini sugere uma aproximação à escrita textual

³ Técnica proposta em inglês por Ivor Armstrong Richards e seu aluno William Empson, desenvolvida entre 1920 e 1960 pela Nova Crítica. Propõe intensa atenção no texto em si mesmo, rejeitando a consideração de fontes extra-textuais, especialmente biográficas. Similar à chamada ‘explicação do texto’ método formalista francês de interpretação textual, proposto por Gustave Lanson.

considerando, em primeiro plano, o reconhecimento dos recursos representacionais da palavra que evidenciam as possibilidades de produção de sentidos a partir da musicalidade da fala.

A autora explicita que a complexidade da fala em textos teatrais não se restringe à mera compreensão da fábula, mas traz, para além da história e das informações, inúmeras camadas de ação. É sobre o reconhecimento dessas camadas, a partir dos ecos promovidos durante a leitura, que se pode tomar contato com materialidade da forma de um texto. Nesse percurso se estabelecem os parâmetros para o desenvolvimento do trabalho de composição da cena e das personagens. Davini argumenta que:

Cada momento de fala implica a justa posição simultânea de várias instâncias, ao nível da contracena “plano da relação entre os atores” e da cena “plano da relação dos atores com a audiência”. Dificilmente a complexidade dessa realidade será apreendida através de estruturas hierárquicas constituídas a partir de infinitas oposições binárias que [...] tendem a omitir na sua lógica a vocalidade de quem atua, através da qual o texto oral deixa de ser uma possibilidade para tornar-se uma realidade concreta (DAVINI: 1998: pág. 41).

É possível reconhecer que Davini desenvolve argumentos que apontam para o desenvolvimento da capacidade dos atores ressoarem com os diferentes tipos de materiais textuais apresentados no repertório teatral. Cada texto teatral proporcionará um contato peculiar e o papel dos atores, segunda a autora, é identificar esses diferentes materiais. No entanto, compreender a performatividade do texto teatral pressupõe a compreensão da intencionalidade da escrita teatral que é, indiscutivelmente, direcionada para a *performance* através da fala. Davini indica que:

Os artistas ocidentais, profundamente influenciados pela escrita, tendem a limitar suas possibilidades comunicativas ao proposto pelo universo indiferenciado dos tipos gráficos; o que se restringe hoje geralmente a uma uniforme sucessão de pequenos quadrados cinzentos sobre o fundo branco. [...] Já o discurso musical do século XX leva as questões formais até o limite, criando novos tipos de tensões entre texto e música. É possível então estabelecer um paralelo entre a dinâmica do discurso musical, explicitada até certo ponto na notação e o caráter prosódico do discurso oral, o qual não tem referência alguma na escrita. [...] A notação ou a escrita não podem ser de forma alguma o ponto de partida da linguagem da *performance*. A experiência da fala ou do canto sempre antecede essas instâncias. (DAVINI: 1998: pág. 41).

Davini se serve de um trecho da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, para explicitar o contato com o texto teatral a partir do reconhecimento da forma como

sentido sedimentado, que fundamenta sua abordagem. De acordo com Davini, o primeiro contato direto entre Romeu e Julieta está escrito em poesia: trata-se de um soneto compartilhado verso a verso por ambas as personagens. No entanto, as cenas que antecedem este encontro estão todas escritas em prosa. De acordo com Davini, a mudança repentina na forma do texto, de prosa para poesia, materializa a atmosfera amorosa entre as personagens e enfatiza o momento marcante do primeiro encontro entre eles na percepção de quem ouve a peça. A esse respeito Davini comenta que:

Nos textos Shakespearianos, a palavra não vem substituir nada, ela é o material a partir do qual se modelam a peça e as personagens. Desde o momento que Romeu e Julieta se vêm pela primeira vez, se falam compartilhando a mesma forma; assim, desde esse mesmo instante eles são um. Se bem as falas deles sejam acompanhadas por ações visuais, a existência da cena se dá nos diversos planos de significação que as falas atualizam. Neste caso, as palavras antecipam em tudo a tragédia, contribuindo assim para uma imediata definição do destino dos protagonistas. A velocidade vertiginosa de Romeu, e sua direcionalidade, sempre adiante, ficam já estabelecidas, nesse diálogo pela reciprocidade que, permanecendo sozinha perante ele, oferece consistentemente Julieta em cada réplica. Assim, o único que é realmente imprescindível para a definição das personagens em *performance* é fazer soar o texto adequadamente. Essa temporalidade, essa densidade das personagens, anunciadas no soneto, irão se consolidando ao longo da peça, de um monólogo para outro, ao mesmo tempo que se define o destino trágico de ambos (DAVINI: 2007: pág. 153).

Este soneto não desempenha um papel descritivo ou meramente explicativo para o encontro. Para além da representação de um beijo amoroso entre Romeu e Julieta, a poesia que assalta a cena transcende a significação de cada palavra do texto e produz um efeito que, em si mesmo, emana os sentidos simbólicos necessários para a cena.

Esta aproximação cartográfica ao texto teatral apresenta outro procedimento metodológico, que consiste em expandir os planos de composição do espetáculo. Estes planos de composição surgem a partir da definição de cenas que funcionam como tempo musical e cenas que assinalam a temporalidade e espacialidade do espetáculo, como é o caso desse soneto.

Surge, então, o que Davini denomina como “arquitetura da peça”, desenvolvida a partir da espacialização de certas cenas ao longo do espetáculo, que desempenham a função de sustentação da experiência cênica. Davini se refere a essas cenas como “cenas-chaves” e explica que:

São *cenas-chaves* aquelas em que uma personagem determinada se manifesta em toda a sua magnitude, ou opera uma transformação decisiva. Para identificá-las, é preciso considerar a personagem como um todo no contexto do texto teatral completo. Cada cena-chave é constituída por *blocos de significado* estruturados a partir de *palavras-chave*. Das palavras-chave, os pontos de apoio e inflexão sobre os quais se define a gestualidade vocal da personagem, dependem em última instância a construção de sentido em *performance*. As cenas-chave concentram o tempo cênico, constituindo-se em referências para o ator, que orientará sua discursividade para poder chegar e sair das mesmas (DAVINI: 1998: p. 71-2).

Mesmo que na obra de William Shakespeare tais procedimentos tenham sido levados até limites quase impensáveis, Davini argumenta que as possibilidades de reconhecimento da forma dos textos não se restringem a esse repertório. No entanto, esse tipo de abordagem somente encontra meios de sustentação a partir da consideração do texto teatral como material destinado ao consumo do ouvido e não do olho. Tal abordagem depende ainda dos ecos gerados desde a primeira leitura da peça e, principalmente, reforça a necessidade de superação das noções psicologistas sobre as personagens e a atuação. A esse respeito Davini enfatiza que:

Enquanto não somente a literatura, mas a história e ciência reconhecem suas próprias instâncias performativas, o teatro parece continuar lutando para liberar o texto de uma velha ideia que o remete à literatura e os meios de análise produzidos por ela. Nesse contexto, é importante notar que a problemática da vocalidade, que se concretiza como uma experiência temporal em *performance*, atravessa a produção teatral como um todo. Sua re-inscrição no teatro e na cultura contemporânea é hoje urgente, não por uma questão de persistência nostálgica, senão pelos contornos estéticos, políticos e filosóficos que ela coloca em evidência (DAVINI: 2007: pág. 157).

Ao localizar o trabalho com a palavra em *performance* a partir de noções mais complexas sobre a atuação, Davini abre espaço para uma discussão que ultrapassa os limites estritamente definidos pela cena. É uma discussão artística e, por isso, assume contornos mais abrangentes em relação à história. Sendo assim, localiza de forma central o papel dos atores na produção de pensamento da área e nas definições dos processos metodológicos para a abordagem a cena contemporânea.

De acordo com Davini, a atuação não corresponde a uma instância vazia, de imitação ou reprodução. Trata-se de um ato de poder vinculado ao reconhecimento da história e à consideração das inúmeras camadas de ação que comportam esse ofício. De acordo com a autora:

No decorrer do tempo, podemos reconhecer, a partir do exercício de formular propostas, experimentá-las, redimensioná-las ou abandoná-las, a existência ou a ausência de uma ética na prática teatral. A dimensão conceitual não deveria ser restrita a diretores. Atores e atrizes, ao se colocarem na discussão, podem parar de serem fazedores para transformarem-se em estrategistas, tornando-se capazes de interferir na realidade social desde a cena, porque sabendo o que fazem, como e porque fazem, conseguiriam se despir de visões imediatistas (DAVINI: 1998: pág. 38).

Nesse sentido, ao considerar a leitura dos atores como uma instância produtiva, Davini expande sua abordagem para a reconsideração de noções ainda mais complexas a respeito do corpo humano e da voz, que merecem destaque. As propostas de Davini contribuem para o exercício de pensar o teatro a partir de uma prática extremamente sintonizada às discussões conceituais, localizando a produção artística como uma instância de inteligência e sensibilidade.

III. Noções a respeito do corpo humano

No desejo de apresentar uma proposta concreta de superação aos impasses gerados pela constante consideração do corpo como instrumento dos atores, Davini propõe a formulação conceitual do “corpo como lugar de produção” ou “primeiro palco da cena”. Lugar de produção de vibrações, movimento, voz, pensamento e o primeiro lugar de intersecção das dimensões visual e acústica da cena.

Davini se serve da noção de lugar apresentada por Marc Augè, segundo o qual, “um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico” (1994: pág. 73), para propor uma abordagem mais complexa a respeito do corpo, no sentido de considerá-lo a partir da confluência de inúmeros fenômenos, inclusive aqueles não visíveis.

Davini aponta a falácia da noção instrumental através de uma única pergunta: “se o corpo [humano] é um instrumento, onde está o instrumentista? Em outras palavras, se o corpo é o instrumento do ator, onde se situa o ator?” E acrescenta “um instrumento é uma ferramenta, uma prótese, que utilizamos para um dado fim e, portanto, não é nem pode ser humano [...]. Os limites entre corpo e instrumento são os limites entre humano e não humano” (2008: pág. 74). Assim, o que Davini denomina como “visão instrumental” configura-se como um sintoma da instabilidade conceitual que atravessa o campo dos estudos teatrais. De acordo com a autora:

Para sustentar uma reflexão sistemática e produtiva sobre a vocalidade contemporânea em *performance*, surge a necessidade imediata de explicitar as noções de corpo dominantes na formação de atores e cantores hoje. No treinamento vocal o corpo tem sido sempre abordado como uma entidade biológico-fisiológica. Acredito que isto tenha se dado, em parte, por um implícito desejo de conferir base científica ao discurso sobre a voz do ator. Esse desejo vê-se fragilizado tanto pela superficialidade com que esse corpo/organismo é considerado no campo do trabalho vocal, quanto pela falta de explicitação daquelas noções filosófico-conceituais no próprio discurso da ciência sobre o corpo que, de tão implícitas e naturalizadas, fogem da nossa consideração (DAVINI: 1998: pág. 60).

Mais uma vez, é possível reconhecer que Davini localiza a produção de pensamento no campo das artes cênicas como uma instância de responsabilidade artística e de indiscutível importância na definição dos lugares ocupados pelo teatro contemporâneo. A reprodução de noções a respeito do corpo humano que consideram apenas aspectos biológicos e fisiológicos na construção de um imaginário corporal no teatro é um sintoma da instabilidade conceitual que devasta a área. A esse respeito Davini indica que:

A partir desse panorama de instabilidade, é importante relembrar que o corpo de quem atua é o suporte material de toda proposta cênica. É da apropriação individual dos sentidos que cada ator ou atriz realiza, no próprio corpo, sua interferência na realidade. O componente intelectual da produção vocal não é abstrato. Ele reside, se determina e se realiza num corpo físico. Este corpo físico é o lugar do logos e da produção de som, instâncias a partir das quais ele extrapola os limites da sua presença visível (DAVINI: 1998: pág. 38).

A abordagem conceitual proposta por Davini oferece argumentos para apontar que os limites da abordagem instrumental sobre o corpo se manifestam prematuramente. Assim, permite também problematizar a dicotomia dominante sobre esse tipo de pensamento, exemplificada a partir da constante separação entre corpo e mente, corpo e voz, movimento e pensamento, e assim por diante, indefinidamente.

Davini argumenta que o conceito de corpo não deveria estar restrito aos limites orgânicos do corpo físico, uma vez que nossa existência supera esses limites visíveis e compreendem instâncias não visíveis, mas materiais como é o caso da voz. Sobretudo numa área de constante trânsito de saberes como o teatro, a definição de corpo como instrumento dos atores e cantores demonstra absoluta fragilidade e ineficiência, diante de questões complexas como a produção de voz e palavra para a cena.

Nesse sentido, o conceito de corpo encontra pouca consistência a partir da “visão instrumental”, que não sustenta a complexidade das questões que envolvem o tema da atuação teatral, principalmente, daquelas surgidas a partir da interação corpo x tecnologia. A esse respeito, Davini acrescenta que:

A evolução das tecnologias sempre incidiu de modo concreto no corpo. Porém, o acelerado desenvolvimento das tecnologias de reprodução audiovisual no século XX tem operado transformações significativas nos modos de percepção e nas noções de sujeito, vigentes na época que, apesar de terem despertado o interesse dos filósofos e cientistas, permanecem até o momento relativamente fora do foco de interesse das disciplinas que confluem na preparação vocal de atores e cantores. No marco das novas tecnologias, o corpo humano redefine-se em relação ao não humano (DAVINI: 1998: pág. 61).

Uma vez localizado o corpo como “lugar de produção”, a voz é definida como “uma produção do corpo da mesma categoria que o movimento. Porém, por constituir-se em lugar da palavra, a voz comporta uma capacidade de definição discursiva muito maior que o movimento” (2008: pág. 60). Nesse sentido, a noção de corpo situado como instrumento dos atores não oferece, por exemplo, uma localização precisa sobre o lugar da voz, problematizando o desenvolvimento das propostas de treinamento que segmentam voz e movimento como instâncias distintas: a primeira vinculada ao pensamento, portanto, à parte do corpo e a segunda vinculada somente ao corpo físico. No entanto, se o corpo é um instrumento, o que é a voz? O instrumento do instrumento? Inevitavelmente, a visão instrumental perde possibilidade de sustentação ao ser confrontada com tais perguntas. Ainda com relação ao corpo, Davini argumenta que:

Não há emoções nem intelecto sem corpo. Não há sujeito nem personagem sem corpo. No corpo entendido como lugar, as sensações evidenciam a existência das emoções e de uma atividade intelectual. Nele se manifestam todas as nossas instâncias de individuação, no cotidiano e na cena, na forma de papéis ou personagens. A voz não se restringe a comunicar, nem a fazer mediações entre corpo e linguagem. A voz como ato é produzida no corpo que abandona, para afetar outros corpos e retornar, eventualmente, através da escuta, ao corpo onde se gerou. A voz como som se dá em uma esfera de 360°, em diversos planos, fixos e móveis, perceptíveis também através das paredes. A voz, em sua potência libidinal, atribui um lugar ao sujeito e à personagem. Não “usamos” a voz. A voz “habita” corpo e linguagem (DAVINI: 2007: pág. 314).

Estas noções aparecem no sentido de superar uma dicotomia que, segundo Davini, “atravessa a história do teatro e da música, como resultado do qual o movimento é vinculado ao corpo e a voz ao intelecto” (2007: pág. 86). Sendo assim, a palavra assume uma dimensão mais complexa na proposta cênica, se afastando da definição que situa a

fala como meio de comunicação que, conseqüentemente, reduz suas possibilidades afetivas e localiza a voz humana também como uma ferramenta dos atores. A esse respeito Davini indica que:

A ideia de voz como meio, dominante no campo da semiótica teatral, pressupõe a existência de polaridades claramente definidas, tais como corpo e signo, um e outro, entre as quais fluem voz e palavra, de acordo com as existências de uma e outra polaridade. Nesse sentido, a voz se configura como um *entre* vazio, um mero trânsito. Ao materializarmos esse *entre*, as polaridades desmoronam, não há mais intenção/voz, interno/superficial, corpóreo/incorpóreo. Há corpo, que produz fluidos, magnetismos, calor, onda, partículas, imagem, olhar, voz; um corpo palco da primeira confluência entre a dimensão visual e acústica da cena (DAVINI: 2007: pág. 312).

A noção de “corpo como palco” também explicita que se a cena não ressoar no corpo de quem atua, ou seja, se não acontecer primeiro no corpo dos atores, não haverá possibilidade de se concretizar personagem nem teatro. Dessa forma, é possível notar que a abordagem proposta por Davini se propõe a driblar as inconsistências conceituais que inviabilizam o lugar da palavra em cena. Além disso, suas formulações abrem espaço para a consideração da ação, da inteligência e da sensibilidade como instâncias que, sem dúvida, são necessárias para a configuração de uma prática teatral mais vigorosa. De acordo com Davini:

Se o que dizemos sobre as coisas revela o que pensamos sobre elas, a instabilidade conceitual, assim como a recorrente consideração da voz como instrumento do ator, no discurso produzido sobre a voz no teatro, indica a necessidade de uma reflexão consistente, originada no campo da produção de voz e palavra em *performance* (DAVINI: 2008: pág. 84).

Davini argumenta que, apesar da consideração como imprescindível na formação de atores, o trabalho desenvolvido com relação à produção de voz e palavra tem se restringido a um campo sem grandes reflexões na produção teatral contemporânea. Nesse sentido, a atuação de fonoaudiólogos como preparadores vocais de atores reflete a falta de discussão sobre os temas que envolvem a estética da palavra em cena. Essa ocupação aparece como indicação da redução das possibilidades do trabalho que pode ser desenvolvido, uma vez que estes profissionais estão habilitados para tratar de patologias, mas em princípio, desconhecem as complexidades geradas no contato dos atores com um texto teatral. Hipoteticamente, este exemplo corresponderia à atuação de um fisioterapeuta ou ortopedista, como coreógrafo de uma companhia de dança.

Portanto, a abordagem de Davini aponta definir um marco conceitual consistente no campo dos estudos teatrais, para favorecer a consolidação de uma noção mais ampla a respeito da *performance* teatral, que para tanto, requer também de uma revisão às noções dominantes a respeito do texto teatral e do corpo humano. Os procedimentos apresentados pela autora buscam estabelecer, no contato dos atores com o repertório teatral, estratégias metodológicas necessárias para o desenvolvimento dos processos de composição da cena, de modo a não calar as personagens no teatro contemporâneo.

Considerações finais

Atiramos o passado ao abismo, mas não nos inclinamos para ver se ele está bem morto.

WILLIAM SHAKESPEARE

Na expectativa de produzir uma reflexão produtiva para o desenvolvimento de novas pesquisas no campo dos estudos teatrais, o conceito de personagem foi o ponto de partida para uma cadeia de perguntas que, de maneira abrangente, orientaram uma discussão sobre o teatro e suas possibilidades de afetar e ser afetado pelo mundo através de uma prática sintonizada às transformações que definem nosso tempo.

Se uma personagem resulta de um exercício de imaginação, será que a redução da dimensão fantasiosa desse conceito representa também a redução do espaço ocupado pela produção artística na experiência humana? Ou ainda, se a noção de personagem torna-se, gradativamente, resultado da observação cotidiana e fruto da representação humana – até seus contornos se fundirem na figura de quem atua – como garantir a expansão do campo simbólico e do universo imaginário para sustentar os processos de criação artística hoje?

A abordagem introspectiva da atuação, difundida por Stanislavski no início do século XX e vinculada à corrente estética do realismo, ainda hoje apresenta, de maneira muito expressiva, ecos nos processos de composição mais variados, inclusive naqueles que extrapolam os limites estéticos que amparam as definições do autor. O discurso mapeado pelo documentário *O que é uma personagem?* sugere isso.

A abordagem de Stanislavski produz inúmeras referências na produção de Grotowski e nas formulações que sustentam o Teatro Laboratório, anos mais tarde. Grotowski, por sua vez, aparece fortemente referenciado nas propostas de Peter Brook e Eugênio Barba – autores não contemplados por essa pesquisa – de modo que, conceitualmente, essas abordagens se servem de um tipo muito semelhante de pensamento e, por fim, produzem um modo muito parecido de aproximação à cena.

Nessas propostas, as personagens aparecem localizadas como entidades ativas. Essa noção opera uma lógica de passividade sobre a atuação e define a experiência pessoal dos atores como o principal parâmetro na configuração das personagens em cena. É possível notar que a abordagem introspectiva da atuação não reconhece a performatividade da escrita e desconsidera a materialidade do texto teatral. Além disso,

normatiza a palavra, no caso de Stanislavski, ou estimula a desconfiança com relação ao seu poder de afetividade, no caso de Grotowski. Ao final, instrumentaliza as noções sobre o corpo humano e, portanto, suas produções, atribuindo um lugar periférico à palavra no desenvolvimento da *performance* cênica.

O conceito de desejo foi apresentado como alternativa estratégica para orientar uma abordagem da atuação que possibilitasse a expansão das noções sobre os processos de composição e simulação de realidade, que dizem respeito ao teatro. Nesse sentido, a proposta conceitual de Davini surge como meio de superação aos impasses gerados pela abordagem introspectiva da atuação e permite um desenvolvimento metodológico capaz de demarcar e sustentar o lugar da voz e da palavra em *performance* nas montagens baseadas no contato com o texto teatral.

Ao considerar o texto teatral como um campo metodológico, Davini abre espaço para desenvolver questões complexas e, amparada nas inúmeras heranças deixadas pela história do teatro ocidental, outorga à palavra um enorme poder de definição na configuração das personagens, considerando a voz humana como um indiscutível condutor de afeto e o primeiro material da cena.

Quadro comparativo entre as propostas analisadas

Conceito	Stanislavski	Grotowski	Davini
Personagem	Espírito Humano	Instrumento de autoconhecimento	Lugares de fala
Corpo	Instrumento dos atores	Instrumento dos atores	Lugar de produção
Voz	Instrumento dos atores	Instrumento dos atores	Produção do corpo da mesma categoria que o movimento
Palavra	Instrumento de comunicação	Instrumento de comunicação, bloqueio	Materialidade da cena
Texto Teatral	Informação, sequência de fatos e dados, uma história	Mensagem de gerações anteriores, informação, literatura, material inspirador para a <i>performance</i>	Representação da palavra em código visual, superfície não homogênea, material maleável, a própria cena
Partitura	O que o intérprete faria frente às situações propostas no texto	Sequência de ações referentes ao encontro atores e espectadores	Sistema de notação musical. Mecanismo de registro visual do fenômeno acústico no campo da música que não se aplica ao teatro

De acordo com Suely Rolnik, o desejo se apresenta em três movimentos: a territorialização, a desterritorialização e a formação da máscara. Stanislavski, no intento sistemático de listar as mais distintas variáveis que atravessam a configuração de uma personagem em cena, desenvolve propostas que se aproximam ao primeiro movimento do desejo: ele territorializa ao ponto de, ainda hoje, ser o autor mais referenciado da área. Grotowski, diferentemente, ao tentar se afastar de todas as convenções atribuídas à cena, localiza sua produção no segundo movimento do desejo: ele desterritorializa ao ponto de se afastar do próprio teatro, vinculando, ao final de sua produção, a arte como um veículo de santidade. E por fim, ao considerar o efeito da palavra em cena como condutora de afeto, Davini propõe uma abordagem baseada no terceiro movimento do desejo: para ela, o artifício se materializa na voz dos atores para a formação da máscara.

Portanto, distanciando-se das noções literárias – e das análises baseadas nesse modelo de aproximação ao texto teatral – para abordá-lo como material destinado à *performance*, é possível considerar o tema da escrita em torno do seu caráter histórico e político, no sentido de questionar as reais incidências da representação da palavra em código visual sobre os fenômenos que colonizam e neutralizam o poder da fala em cena.

Como o contato dos atores com o repertório teatral se dá, predominantemente, a partir da leitura de textos escritos de modo uniforme – e a abordagem desse material costuma vincular-se às análises literárias – é possível argumentar que a *performance* da palavra em cena restringe-se, com frequência, à mera reprodução dos sinais e regras gramaticais análogos à escrita, afastando-se dos fenômenos ligados à prosódia.

Ao desconsiderar a precedência da fala em relação à escrita, o trabalho com o texto teatral tende a ser capturado pelas dinâmicas gráficas, que limitam o poder afetivo da voz e da palavra em cena. Nesse sentido, o material textual passa a ser valorizado por seus significados etimológicos e as inúmeras possibilidades dinâmicas que se materializam na superfície da fala são reduzidas às funções comunicativas ou explicativas. Assim, as definições estéticas que se manifestam na sonoridade do texto tendem a ser negligenciadas.

Paradoxalmente, definir a complexidade estética do acontecimento teatral somente a partir das dinâmicas visuais que compõem a cena é desconsiderar um histórico extremamente potente, que localiza a experiência do que se ouve como fonte imagética de suma importância para denotar os sentidos em *performance*. Será que a predominância do visual sobre os outros sentidos humanos pode estar relacionada ao achatamento do

nosso universo imaginário? Será que a ampla difusão da escrita como o principal meio de reprodução tipográfica no ocidente está relacionada à redução da dimensão do que se entende hoje por personagem? Será que a leitura, profundamente estimulada à individualidade, contribui para uma maior introspecção na abordagem da cena?

Se o processo de interiorização da experiência humana pode ter sido determinado pela profusão de textos escritos, como única instância de conhecimento e valor – e esse fenômeno é concomitante ao processo de redução da dimensão imaginativa das personagens no teatro – torna-se urgente o desenvolvimento de propostas que abordem o trabalho de análise de texto dentro do campo dos estudos teatrais, uma vez que essa inversão de lógica está relacionada ao processo de regulação da fala, sabidamente oprimida pela escrita.

Se o teatro documenta as transformações de uma sociedade em esferas políticas, sociais e culturais, e ainda, nutre o imaginário de diferentes gerações através dos tempos, a dimensão do venha ser uma personagem pode ajudar a reconhecer alguns parâmetros que norteiam a experiência artística, além de estabelecer noções que podem definir, inclusive, o próprio teatro.

O conceito de personagem assumiu diferentes contornos ao longo dos 25 séculos de história do teatro ocidental e, a partir dessas transformações, inúmeras propostas para a abordagem da cena surgem para sustentar as formulações metodológicas do trabalho com a atuação. Portanto, fica evidenciado que o desenvolvimento de um campo metodológico coerente depende, ineludivelmente, de uma prática conceitual consistente. Ou seja, conceituar é também uma manifestação de poder e criatividade.

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. **Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus Editora, 7ª edição, 2008.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2ª edição, 2004.

_____. **O grau zero da escrita**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2ª edição, 2004.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História das Culturas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro - Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Editora USP. São Paulo, 1991.

DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografías de la Voz enel Teatro Contemporáneo. El Caso de Buenos Aires a fines del siglo XX**. Colección Textos y Lecturas em Ciencias Sociales, Buenos Aires, EdUNQ, 2008. ISBN 978-987-558- 127-2.

_____. **O Jogo da Palavra**. Humanidades – Teatro. N. 44, pp.37-44, Ed. UnB, Brasília, 1998.

_____. **O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo**. Portal ABRACE, Belo Horizonte, 2008.

_____. **Voz e Palavra – Música e Ato (capítulo)**. Ao Novo Encontro da Palavra Cantada - Poesia, Música, Voz. Org. Neiva de Matos, Cláudia; Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros, Editora Apoio FAPERJ, Rio de Junho, 2007.

_____. **O Fato: Novas vocalidades em performance**. VIS – Revista do Programa de Pós Graduação em Arte da UnB. Vol. 5 número 2 julho/junho de 2006. Brasília ISSN – 1518-5494

_____. **O Tempo – A Condensação**. reVISTA Arte & Conhecimento. Brasília, IdA, 2005. ISSN 1518-5494

_____. **Vocalidade e Cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio**. Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto Nº 15, pp. 59-73. Rio de Junho, Rioarte, 2002.

_____. **O Jogo da Palavra**. Humanidades – Teatro, Nº 44, pp.37-44, Ed. UnB, Brasília, 1998.

- DELEUZE e GUATTARI. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1.** 1ª Edição. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Editora 34, São Paulo, 2007.
- _____. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3.** 1ª Edição. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Editora 34, São Paulo, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **Língua e Realidade.** São Paulo. Ed. Annablume, 3º edição, 2007.
- _____. **A Escrita: Há futuro para a escrita?** São Paulo. Ed. Annablume, 1º edição 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** Perspectiva e Edições SESC SP, São Paulo, 2007.
- LIGNELLI, César. **A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: Uma Cartografia dos Processos de Composição de Santa Croce e O Naufrágio.** Dissertação de Mestrado pelo PPG – ARTE, UnB, Brasília, 2007.
- LIGNELLI, César e VIEIRA, Sulian. **Módulo 7 Laboratório de teatro 1.** Athalaia Gráfica e Editora, Brasília, 2008. ISBN 9788562539008.
- MIKHAIL, Bakhtin. **Estética da criação verbal.** São Paulo. Ed. Martins Fontes, 5ª edição, 2010.
- MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico.** São Paulo. Ed. Editora Nacional, 1977.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Perspectiva. São Paulo, 1999.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental.** Editora Sulina e UFRGS Editora. Porto Alegre, 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2003, 19ª edição.
- _____. **A construção da Personagem.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2004, 12ª edição.
- _____. **A Criação de um Papel.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2002, 8ª edição.

VIEIRA, Sulian. **Do Corpo como Instrumento ao Corpo como Lugar**, Anais do V Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE. Belo Horizonte, 2008.

_____. **Estilo e Micropolítica**. Anais do VI Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE. São Paulo, 2010.

_____. **Treinamento, Técnica e Estética no Teatro Contemporâneo**. Anais da V Reunião Científica da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE. São Paulo, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Editora UFMG, Belo horizonte, 2010.

_____. **A Permanência da Voz**. In: O correio da Unesco. Trad. bras. Maria Inês Rolim. Ano 13, nº. 10, São. Paulo, Brasileira, 1985.

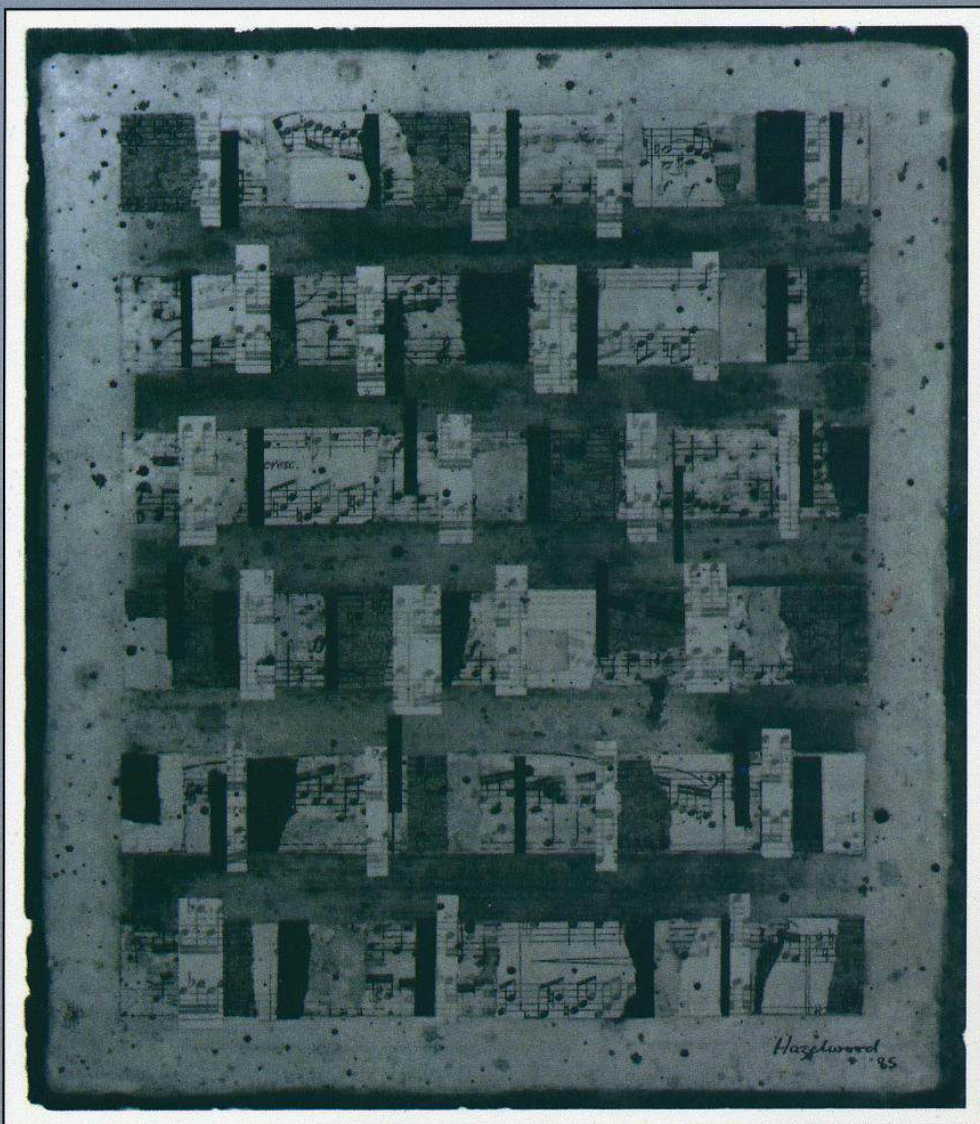
_____. **Carmina Figurata**. Langue, Texte, Énigme. Paris, Editions Du Seull, 1975, tradução de Alberto Alexandre Martins.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. Ed. Cosac Naify, São Paulo, 2007, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

ANEXO I

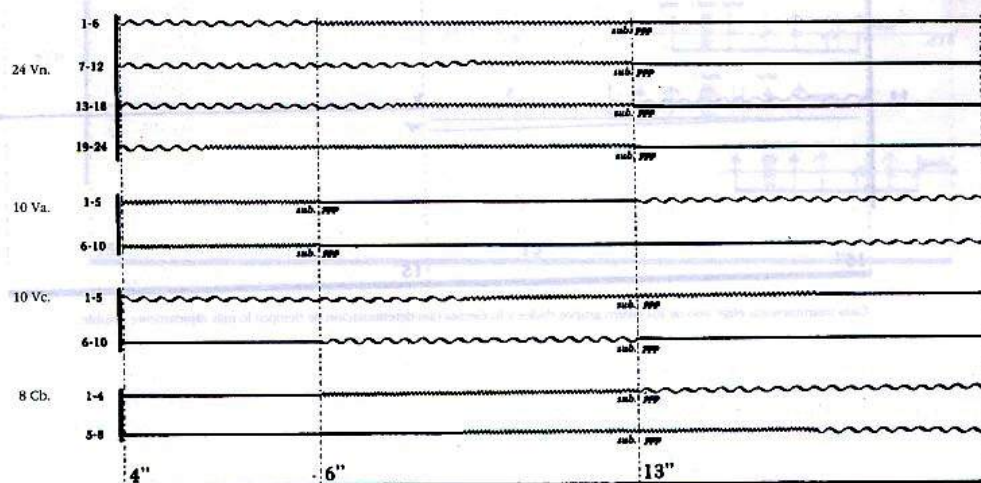
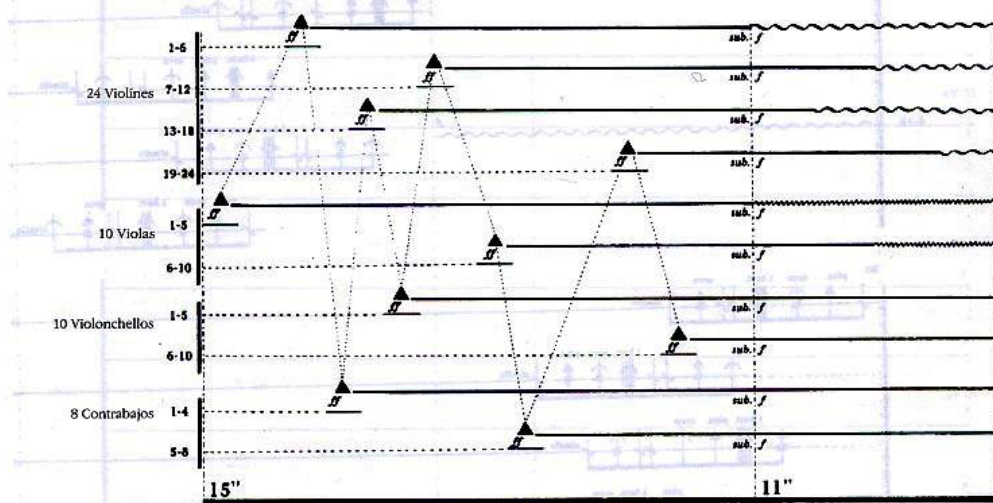


ROBERT P. MORGAN
ANTOLOGÍA
DE LA MÚSICA
DEL SIGLO XX



KRZYSZTOF PENDERECKI (1933)

Treno (lamentación fúnebre) por las víctimas de Hiroshima (1960)



9)

1. batt. pizz. arco

simile

pizz. arco 1. batt. arco

simile

pizz. 1. batt. arco

simile

1. batt. arco pizz.

simile

24 Vn.

10 Va.

10 Vc.

8 Cb.

1. batt. arco pizz.

simile

pizz. 1. batt. arco

simile

pizz. 1. batt. arco

simile

1. batt. pizz. arco

simile

15" 15"

10 Va

10 Vc

8 Cl

15'' 25'' 20''

a) mel
a) cord
a) tutti
a) tutti

* La notación exacta aparece escrita en cada parte

15

24 Vn

16

scam sord

1-12

ord.

15

ppp

10 VI Va

1-10

ord.

ppp

10 Vc

10

con sord.

scam sord

ord.

ppp

8 Cb

1-8

ord.

ppp

15"

20"

10"

16

1-12
12 Vn
f
p
gliss

13-24
12 Vn
f
p
gliss

1-10
12 Vn
f
p
gliss

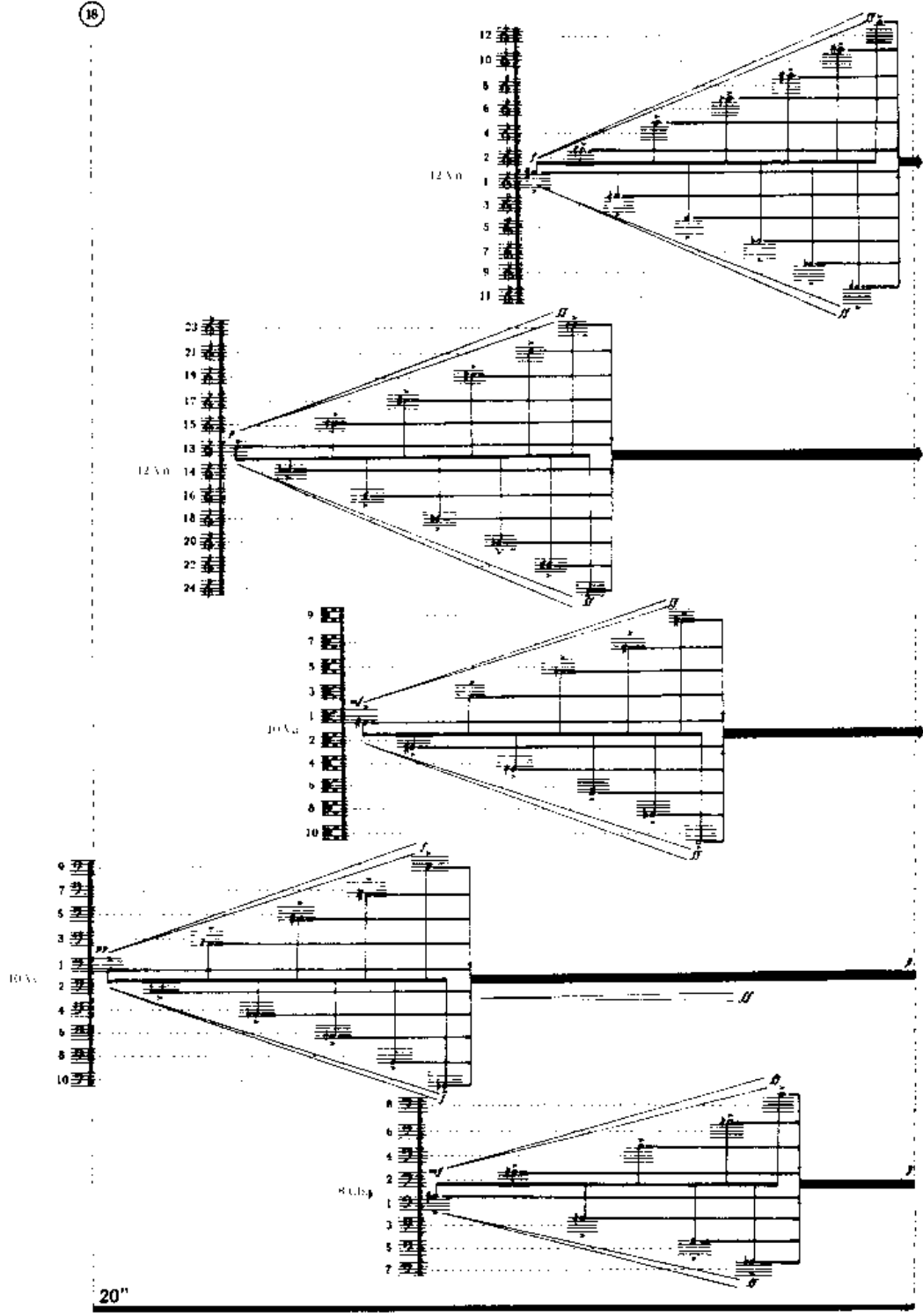
1-10
12 Vn
f
p
gliss

1-4
S.C.B.
f
p
gliss

18"

20"

* Antennas



12 Vn. 1-12 **(19)** *p*

12 Vn. 13-24 *p*

10 Vla. 1-10 *p*

10 Vc. 1-10 *gliss.* **(20)**

fff

8 Cb. 1-4 *gliss.*

fff

15" 7" 5"

(23) *Solo* *s. vibr.*

5 Vc. 1-5 *p* *pp* *pppp*

5 Vc. 6-10 *p*

10" 7" 10" 5"

14

13

14

15

16

1

2

3

1

2

3

1

2

3

17

18

19

20

4

5

6

4

5

6

2

3

4

11

12

13

14

7

8

9

7

8

9

2

3

6

15"

90

The musical score is divided into three systems, each with a section label on the left:

- System I:** Measures 13-16. Includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Violins (V.).
- System II:** Measures 17-20. Includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Violins (V.).
- System III:** Measures 21-24. Includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Violins (V.).

Additional parts include Viola (Vla.), Cello (Cello), and Double Bass (D.B.). The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*, *f*, *ppp*, *mf*, *ff*). Some measures include specific performance instructions like "c.l." (clarinet) or "bass." (bassoon).

15"

62 *one word.*
pp

63

1-12

12 Viol.

1. Viol. 13-16

2. Viol. 1-3

3. Viol. 1-3

1. Viol. 17-24

2. Viol. 4-6

3. Viol. 4-6

1. Viol. 21-24

2. Viol. 7-9

3. Viol. 7-9

10 Viol.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

1

2

3

4

5

6

7

8

5''

5''

Musical score for measures 64, 65, and 66. The score includes parts for 12 Vn (Violins), 10 Vc (Violas), 10 Va (Violas), 8Cb (Contrabass), and 4 Cl (Clarinets).

Measure 64:

- 12 Vn: *f* (forte), *1-12* (first ending).
- 10 Vc: *f* (forte), *1-10* (first ending).
- 10 Va: *f* (forte), *1-10* (first ending).
- 8Cb: *f* (forte), *1-8* (first ending).
- 4 Cl: *f* (forte), *1-4* (first ending).

Measure 65:

- 12 Vn: *sub. pp* (subito pianissimo), *1-12* (first ending).
- 10 Vc: *sub. pp* (subito pianissimo), *1-10* (first ending).
- 10 Va: *sub. pp* (subito pianissimo), *1-10* (first ending).
- 8Cb: *sub. pp* (subito pianissimo), *1-8* (first ending).
- 4 Cl: *sub. pp* (subito pianissimo), *1-4* (first ending).

Measure 66:

- 12 Vn: *f* (forte), *1-12* (first ending).
- 10 Vc: *f* (forte), *1-10* (first ending).
- 10 Va: *f* (forte), *1-10* (first ending).
- 8Cb: *f* (forte), *1-8* (first ending).
- 4 Cl: *f* (forte), *1-4* (first ending).

The score is divided into three measures by vertical dashed lines. The first measure (64) is 10" wide, the second (65) is 6" wide, and the third (66) is 10" wide.

67 68 *arco sym. (69)*

12 Vn 1-12 *mf pp*

3-24 *pp*

12 Vr.

1st Va 1-10 *arco sym. ap*

10 Vc 1-10 *mf p* *pp*

8 Clb. 1-8 *arco sym. mf* *mf pp*

6" 8" 10"

70 *ap. nv* *ord.* *Al.*

tutti archi *pppp*

24 Vn 1-24

10 Va 1-10

10 Vc 1-10

8 Clb. 1-8

30"

ABREVIACIONES Y SÍMBOLOS

	ord
	s.p.
	s.t
	c.l
	l. batt
subir 1/4 de tono	
subir 1/3 de tono	
bajar 1/4 de tono	
bajar 3/4 de tono	
la nota más aguda del instrumento (nota indefinida)	
tocar entre el puente y el cordal	
arpeggio sobre las cuatro cuerdas detrás del puente	
tocar sobre el cordal (con arco)	
tocar sobre el puente	
efecto de percusión: golpear en la parte superior de la caja del violín con la nuez del arco o la yema de los dedos	
Cambios irregulares de arco	
<i>Molto vibrato</i>	
Vibrato muy lento con una diferencia de frecuencia de 1/4 de tono producida al deslizar el dedo	
trémolo muy rápido pero sin ritmo	

COMENTARIOS ANALÍTICOS

El Treno (o lamentación) de Penderecki fue una composición enormemente influyente durante la década de 1960, en cuanto que sirvió para definir el movimiento, muy extendido por aquellos años, encaminado hacia la "composición textural". En esta música, incluso en mayor medida que en el serialismo integral, los componentes texturales tradicionales como la melodía y la armonía están ausentes. Del mismo modo, las notas individuales y los patrones rítmicos definidos no aparecen a lo largo de la mayor parte de la obra. Por el contrario, la importancia recae en las bandas de sonidos, o clusters, tratados como unidades compuestas y en el efecto textural general. La forma está, por lo tanto, determinada principalmente por la transformación y el desarrollo de las formas generalizadas.

El conjunto formado por los instrumentos de cuerda no se organiza siguiendo la agrupación normal de cinco partes; cada instrumento tiene su parte independiente, posibilitando la aparición de texturas extremadamente densas. Los grupos de instrumentos están escritos como eventos independientes, especialmente cuando producen bandas de notas muy cercanas entre sí; por ejemplo, en el compás 15 cinco bandas de cuarto de tono llenan la mayoría del espacio entre Sol 2 y Fa 5 (las notas que corresponden a cada parte aparecen indicadas debajo de las bandas escritas), mientras que en el compás 10 diez violonchelos comienzan juntos en Fa 4 y se expanden hasta que completan la cuarta justa Re $\sharp$ 4 -Sol $\sharp$ 4.

Debido a que la estructura rítmica no es métrica, la notación rítmica tradicional está reemplazada por una notación "espacial", que presenta unidades rítmicas (indicadas mediante líneas verticales con puntillo) de longitud variable medidas en segundos (la primera dura quince segundos, la segunda once, etc...). La ubicación temporal de los eventos musicales es sólo aproximada y aparece indicada mediante la posición espacial relativa que ocupan dentro de estas unidades rítmicas. La mayor parte de *Treno* también utiliza unas técnicas de interpretación no convencionales que aparecen listadas (junto con sus correspondientes símbolos) en una página que precede a la partitura.

A pesar de todos los elementos que resultan novedosos, en esta música también pueden distinguirse una serie de características tradicionales, especialmente en lo que se refiere a la organización general. La obra está dividida en tres partes: mientras la segunda parte proporciona una sección intermedia contrastante, la tercera vuelve a una música que se asemeja a la del comienzo. La división entre las dos primeras secciones es clara: la sección intermedia comienza con un brusco cambio de textura y timbre (compás 26), precedido por una única nota, larga y mantenida en *diminuendo* que conduce a cinco segundos de silencio. La segunda y tercera sección se superponen, la tercera comienza unos ocho segundos antes de que finalice la segunda (compases 63-64). En el siguiente análisis veremos cómo también se producen algunos factores adicionales que ponen en relación las tres secciones.

La primera sección de *Treno* se divide en tres subsecciones. Comienza con una serie de entradas "imitativas" en las que diez grupos de instrumentos entran interpretando sus notas "más agudas" (indefinidas). Al final del primer "compás" de quince segundos (el término compás se conserva, aunque su significado debe ajustarse a lo que representa en esta composición), se acumula una banda de sonido muy alto, agudo ("chirrido") y el resto de la primera subsección envuelve la transformación gradual de este sonido. En el compás 2, repentinamente el volumen decrece y gradualmente comienza a ondularse al tiempo que los grupos de instrumentos, uno por uno,

van añadiendo el vibrato. La activación del sonido es aún mayor en el compás 6, cuando los grupos de instrumentos comienzan a tocar sucesiones de séptimas muy breves, sonidos atacados de forma separada en secuencias alteradas. Aunque el sonido resultante parece ser fruto del azar, cada grupo toca una de las cuatro secuencias que se corresponden estrechamente con los siete eventos (una de las cuatro, por ejemplo, es retrógrada respecto a la otra). Estos breves sonidos aparecen uno por uno, de una forma casi imitativa, infiltrando de forma gradual el sonido mantenido del comienzo que ha desaparecido completamente al final del compás 9. Para ese momento, los breves eventos crean algo que suena como una colmena de actividad, produciendo un efecto parecido a una banda de sonido continua, pero activada internamente.

La consumación de este proceso de transformación marca el final de la primera subsección. La segunda subsección comienza en el compás 10 con un brusco regreso a una menor actividad, manteniendo la cualidad del comienzo, ahora en un registro más grave. Una vez más la textura se desarrolla mediante entradas casi imitativas, en este caso envolviendo clusters que se extienden y contraen recordando a los *glissandos*. La subsección finaliza en el compás 16 con un proceso de disolución, a medida que los diferentes niveles desaparecen en distintas direcciones, de nuevo uno por uno y finalmente acabando en silencio. La última subsección (compás 18) presenta una serie de expansiones externas de notas aisladas (que recuerdan a las expansiones en *glissando* del segmento anterior), de nuevo en imitación, en esta ocasión construyendo un amplio cluster, que contiene el clímax en el compás 19, después del cual comienza otra disolución con *glissandos*, que gradualmente se va filtrando hasta que sólo permanece un único violonchelo (compás 23).

La textura "puntillista" de la sección intermedia proporciona un carácter contrastante frente a la música anterior. En esta sección los valores rítmicos están escritos de forma tradicional, pero las complejas relaciones rítmicas que aparecen demuestran la inexistencia de un patrón rítmico definido (las subdivisiones quintuples y séxtuples resultan especialmente frecuentes). La mayor parte de la sección intermedia está construida sobre un canon estricto a tres partes (aunque con algunos "errores"), con los instrumentos de cuerda divididos en tres "orquestas", una para cada parte (señalado mediante números romanos en la parte izquierda de la partitura). La Tabla 1 presenta las relaciones que se producen entre las tres partes canónicas.

TABLA 1

compases	26	30									35											40																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																													
----------	----	----	--	--	--	--	--	--	--	--	----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Los números que aparecen en la Tabla indican a las relaciones de contenido existentes entre las tres orquestas y no los compases reales; todos los números 1 contienen material relacionado de forma canónica, al igual que todos los números dos y así sucesivamente. La orquesta I abre la sección (compás 26), la orquesta II comienza doce compases más tarde (compás 38) y la orquesta III comienza seis compases después del compás 38 (compás 44). Como los compases 1-4 están omitidos en la orquesta III, un intervalo temporal de dos compases la separa de la orquesta II (compás 44 en la III que corresponde al 42 en la II, etc...). Además, las tres orquestas comienzan de forma retrógrada, después de su decimoséptimo compás.

La orquesta II imita a la orquesta I en su ámbito melódico pero con los instrumentos y registros invertidos: el *Sib* 1 del contrabajo que aparece en la primera parte del compás 26, por ejemplo, se convierte en el *Sib* 3 del violín que aparece en la primera parte del compás 36, el armónico del violín *Fa* 7 que aparece en la primera parte del compás 28 pasa a ser en el contrabajo el armónico *Fa* 4 que aparecen en la primera parte del compás 40 y así sucesivamente. La orquesta III imita a la orquesta II transportada una cuarta ascendentemente o una quinta descendentemente, también con los instrumentos y registros invertidos. Los tres retrógrados están en el ámbito melódico original, de nuevo con instrumentos y registros invertidos.

Aunque la complejidad, tanto de las "voces" individuales como de las relaciones canónicas que las conectan, convierten a esta obra en un canon imperceptible, produce una acumulación textural análoga a las relaciones formadas por el proceso imitativo de la primera sección. Además, las estructuras canónicas y retrógradas están colocadas de forma que los acordes mantenidos que aparecen en la orquesta I en los compases 35-38 (10-13 en la Tabla 1), que sobresalen de la textura fragmentada, aparecen en las tres orquestas en los compases que van del 47 al 52 (enmarcados dentro de un recuadro en la Tabla).

Esta coincidencia marca la primera fase de un proceso de mediación entre la textura predominantemente puntillista de la sección intermedia y la textura más mantenida de la última sección. La segunda fase comienza donde las estructuras retrógrada estricta y canónica finalizan— compás 56 en la orquesta I, compás 58 en la II, y compás 60 en la III— cuando las tres orquestas presentan en imitación libre, a intervalos de dos compases, ataques breves pero coordinados (señalados con una X en la Tabla), utilizando técnicas de interpretación introducidas en el compás 6 de la primera sección.

La última fase comienza con el cluster de los primeros violines y las entradas imitativas del contrabajo y del violonchelo en el compás 62, que vuelven a traer la textura más mantenida de la sección del comienzo, superponiéndose a los continuos sonidos breves de la sección intermedia. La tercera sección forma un gesto esencialmente continuo, en donde se produce un cluster final, que alcanza el clímax, y que estalla en un triple *forte* en el compás 70, reflejando el desarrollo del clímax de la tercera subsección de la primera parte. Este cluster se mantiene durante treinta segundos mientras el nivel dinámico decrece y la pieza concluye desapareciendo en un silencio, de una forma que de nuevo recuerda al final de la primera sección.

ANEXO II

DVD: O QUE É UMA PERSONAGEM?

Concepção e Edição: Fernando Martins

Apoio Técnico: Luiz Felipe Ferreira

ANEXO III

Fichamento das Entrevistas

Entrevistado: Flávio Lofêgo Encarnação- Professor Auxiliar de Teoria do Teatro da Universidade Federal do Acre. Profissional de teatro desde 1985, com experiência em algumas dezenas de espetáculos em várias áreas de atuação, notadamente como ator, diretor teatral, produtor e iluminador. Graduado em Direção Teatral / Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005).

- Criação artificial;
- Não é uma pessoa;
- Tem um objetivo ligado ao conflito que permeia a estrutura da peça;
- Personagem surge no texto e ganha personalidade com o ator;
- A personalidade que está relacionada ao físico e a maneira de interpretar do ator.

Entrevistada: Valeska Ribeiro Alvim – Professor auxiliar de Movimento e Linguagem da Universidade Federal do Acre. Possui graduação em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (2006). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Inclusão através da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, dança educativa moderna, dança-teatro, jogos teatrais e dramaturgia.

- A minha idéia de personagem vem acoplada com a idéia de movimento;
- Não importa como o personagem se move, mas sim o que move o personagem;
- Não penso o personagem como texto.

Entrevistado: Hugo Rodas - Possui graduação em Interpretação Teatral pela Escola de Arte Dramática do Teatro Circular de Montevideu (1961) e graduação em Licenciatura em Piano pelo Conservatório Musical 'La Lira' (1957). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro.

- Tem muitas maneiras de pensar, é uma pergunta difícil de abordar assim;
- Uma coisa é personagem quando eu leio o texto e imagino. Aí você tem um primeiro contato com a aquilo que você pensa que é segundo, a sua vivência como ser humano;
- Quando passa ao ator, o ator com a sua vivência, com a sua experiência, pode fazer uma quantidade de coisas que não existe no meu repertório;
- Personagem quase que nem existe... O que existe sou eu e eu a serviço dessa outra identidade que se chama personagem;
- A verdade existe entre a relação do ator com o público;
- Eu posso usar a minha memória como uma experiência de computador para entrar em um personagem;
- Mas eu acho que quando você realmente começa a adquirir a memória do outro... A sua experiência está sempre a serviço de todos os personagens...
- Se você adquire a memória dele, você adquire o corpo dele, a voz do outro;
- A memória deve sair de uma entidade para outra;
- A vida é um laboratório;
- Eu acho que eu sou um personagem. Eu não sou eu, eu me construí.

Entrevistada: Adriana Lodi– Graduada em Licenciatura e Interpretação teatral pela Universidade de Brasília. Atua como professora do curso de formação de atores do Espaço Cultural 508 sul, como atriz para teatro e cinema e como diretora em diversos projetos teatrais.

- O recorte de um arquétipo;
- Quando eu falo em arquétipo, eu falo numa confluência de humanidades;
- Facilita quando eu penso dessa maneira, para que o sujeito entenda que tudo está contido em nós... Está contido em cada um de nós, todas as matrizes humanas. A dimensão tanto do mais sagrado quanto do mais profano é comum;
- A partir da experiência de vida, da criação, da cultura, da informação e isso vai dando essa grande matriz arquetípica para um rascunho de gente, da personagem
- É como um lapidar, um processo de escavação;
- O encantamento de montar os textos já existentes é a possibilidade de desconstruí-los a partir da sua perspectiva;
- Não quer dizer que um personagem seja composto apenas por um arquétipo;
- O tempo e o espaço no qual a *persona* está inserida enquadram, delimitam o motim emocional e psíquico daquele sujeito (...) então aí está o recorte arquétipo
- Encontrar o espaço da personagem depende do ator, depende da desconstrução que o ator é capaz ou não de fazer do papel;
- O ator é o criador sim, porque ele pode ou não ser capaz da mágica que é dar a alma do sujeito, dependendo da quantidade de coisas que ele acessa;
- Criação de humanidades;
- O tempo inteiro a gente é contaminado e transformado por essas pulsões. É absolutamente impossível que os territórios não se contaminem;
- Não tem jeito, quando você está construindo um personagem, ele está com você o tempo inteiro, você carrega ele, você dorme com ele (...) você está buscando informação, você está querendo achar, em você, lugares possíveis de preenchimento;
- Cada trabalho exige um encaminhamento muito peculiar (...) só sei falar dele depois (...) não existe método de criação em nenhuma arte.

Entrevistada: Catarina Accioly – Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília – UnB. Atriz e diretora de cinema e teatro.

- Personagem é pessoa;
- Uma pessoa preenchida de uma série de fatores: uma maneira de se movimentar, uma maneira de falar...
- Nós somos possíveis, enquanto intérpretes, de fazer qualquer coisa, porque temos essas referências dentro de nós;
- Eu vejo a imagem de Dali, do corpo cheio de gavetas. Tem gavetas que têm teias, têm gavetas entreabertas, outras escancaradas;
- Dentro do fazer teatral o personagem é construído, fundamentalmente, no jogo cênico, no estar presente da ação;
- Todo o trabalho anterior é fundamental enquanto processo, mas a construção se dá a partir da visão do espectador, da relação;
- É impossível que você não use coisas que você está descobrindo de si mesmo;
- Criação de uma humanidade que parte de você... É lógico que eu vou permear a minha vida de uma situação que eu estou vivendo em cena até para que esta situação tenha mais solidez quando eu estiver em loco.

Entrevistado: Teatro do Concreto – Grupo de teatro formado por atores e atrizes de Brasília, desde 2004. A direção e o elenco, em sua maioria, foram formados pela Universidade de Brasília - UnB.

Zizi Antunes:

- A criação é sempre a partir da gente, então o personagem tem muito das nossas experiências;
- Tem um pouco a ver com desconstrução, porque quando a gente vai criar alguma coisa, sempre se volta para a gente e tenta ver o que não está sendo mostrado;
- É sempre a partir da gente. Por mais que se tenha um estado, é sempre a partir de mim, quando você for fazer é partir de você;
- Situações que a priori eu não me permitiria, por imersão, pesquisa num processo, eu me permito.

Jhony Gomantos

- O personagem é a gente. Emprestando o corpo, a voz, os sentimentos para um ser imaginário;
- Sempre a gente trabalha com o nosso material, mesmo se a gente pegar uma coisa pronta;
- Eu me vejo tendo os questionamentos que os personagens têm. Eu vejo um mergulho, porque na hora da atuação não tem um limite, eu sei a marca, mas eu vou buscar dentro do Jhony para dar a verdade daquele personagem.

Micheli Santini

- O conceito eu não sei falar;
- Algumas máscaras, alguns tipos, algumas maneiras de agir, que geralmente são nossas e que a gente foi desvelando, desbloqueando, descobrindo e colocando isso na cena;
- E coisas que a gente viu na rua (...) e a partir disso, ela tentou trazer pro corpo dela um pouco daquela atitude corporal;
- A consciência é o limite entre ator e personagem;
- Você nomeou um tipo de atitude. Agora eu vou entrar em cena e vou atender por Maria, eu estou assumindo uma atitude;
- A gente vira o nosso próprio garimpeiro.

Lisbete

- A gente tá trabalhando a partir do nosso imaginário, de pessoa mesmo.

Francis Wilker

- Numa sociedade tão espetacularizada o tempo inteiro (...) o que não é um personagem?
- Talvez seja por causa dessa idéia mais antiga que a gente tem de personagem (...) e a sensação que eu tenho quando a gente fala em personagem é como se aquilo só existisse numa obra de ficção;
- Procura o tempo inteiro um estado (...) a busca do ator para alcançar um outro estado e esse estado pode ser através da ação física, da ação vocal (...) que

sensação que a gente quer provocar naquele momento? Que lugar a gente quer ir quando tá falando aquele texto daquela forma?

- Essa *persona* é sempre uma máscara, por mais que não seja uma máscara física;
- O trabalho do ator é o tempo inteiro estar se preparando para assumir essas diferentes *personas*;
- Eu acho que as coisas se misturam mesmo, porque o ator é um *performer*, então ele sempre está naquela situação aqui e agora (...) esses limites são muito tênues
- Aquele corpo carrega uma história que tem uma vivência acumulada (...) e nesse sentido é pessoal;
- Quando você parte de uma construção psicológica do personagem, de fazer a biografia, a linha de ação contínua, o objetivo, o superobjetivo (...) apesar de partir do que está fora para tentar construir isso no seu corpo, é a sua forma de olhar a solidão, a miséria (...) o tempo inteiro você está agregando um elemento pessoal de visão de mundo desse ator para a obra.

Gleide Firmino

- Eu, Gleide, não teria coragem de pedir um abraço na rua, mas naquele momento eu assumi essa *persona*;
- É emprestar algo de si para construir uma outra pessoa;

Entrevistado: Armazém Companhia de Teatro – Grupo de Teatro de Londrina, fundado há 22 anos, atualmente radicado no Rio de Janeiro. Representa uma das companhias de teatro mais influentes da cena contemporânea brasileira.

Patrícia Selonk:

- Algo que me desmonta, faz eu deixar de ser um pouco eu.

Simone Mazzer:

- Sou eu diferente;
- É um estado;
- É ser você de um jeito diferente. Eu não sou assim, não faço isso, mas você busca umas coisas suas para deixar ali impresso.

Marcelo Guerra:

- Uma busca, porque assim como a gente, pessoa real, o personagem nunca está pronto;
- Você busca atingir o pensamento dele, a emoção dele;
- O ator é um arqueólogo de emoções;
- No processo a gente se mistura muito com o personagem, até para deixar a coisa real mesmo;
- Sou eu transformado num fantoche manipulado por mim mesmo.

Simone Vianna:

- Descoberta. Você vai descobrindo e correlacionando isso com as suas coisas;
- É a criação de uma pessoinha nova, para mim personagem é uma pessoinha;
- Quando você vai corporificar, também entram as suas impressões;
- Tem vários mecanismos que ele vem mesmo (...) você acessa um monte de mecanismos que ele chega.

Ricardo Martins:

- Os limites estão muito dentro da gente;
- Quando você vai buscar uma sensação, por mais absurdo que possa parecer, dentro de você, esses limites ficam mais embaçados;
- O personagem existe na medida em que existe o público;
- É uma coisa que está dentro de mim e que eu permito que viva por um período.

Entrevistado: Eid Ribeiro – Diretor de Teatro em Belo Horizonte. Atualmente dirige dois grupos mineiros: Grupo Armatrux e Grupo Trama. Seu trabalho de maior repercussão foi ao lado do Grupo Galpão

- É uma pergunta difícil, porque eu trabalho muito com dramaturgia pronta, Beckett e Genet...
- Então você já pega um personagem pronto (entre aspas), ou seja, está definido o personagem, em termos psicológicos, a relação que ele tem com os outros personagens;
- Ou tem a abordagem do ator com o personagem que ele está criando, está partindo dele para a criação do personagem, da vivência dele para o personagem, emprestando toda a vivência dele, sensibilidade dele, criatividade dele, imaginação dele para criar o personagem;
- Agora, quando o personagem já existe, você vai se imaginar na pele daquele que não é você.

Entrevistada: Georgette Fadel – Formada pela Escola de Artes Dramáticas – ECA. Atriz e diretora de teatro, integrante da Companhia de Teatro São Jorge de Variedades, em São Paulo.

- O outro, alguma coisa diferente de mim;
- Uma máscara, porque a máscara é um outro;
- Uma figura, que não precisa ser uma personagem no sentido completo da palavra, ou seja, uma pessoa com uma psique;
- A vontade de ser outras facetas de nós mesmos;
- Representação do que de mim é tocado por uma idéia, por um texto (...) o meu eu já é um personagem;
- Todo mundo diz que essa palavra está em desuso, que isso não existe mais;
- Como se eu pudesse ser um arco-íris completo e eu fosse buscando nessas personagens, as diversas cores desse arco-íris.

Entrevistada: Isabel Texeira – Atriz radicada em São Paulo. Formada pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, trabalhou com os diretores Roberto Lage, Cibele Forjaz e Enrique Diaz. Vencedora do Prêmio Shell de Melhor Atriz 2008 pelo espetáculo *Rainhas*.

- A primeira resposta é não sei porque depende da personagem, depende da peça, depende do momento que eu estiver;
- Como se fosse uma pedra bruta e você, como um escultor, indo esculpir a pedra bruta e quando você termina, é o outro, mas você se reconhece na figura que você esculpiu com a própria mão;
- Imagiário é a seleção de referências, um painel de referências, história pessoal;
- Eu não sei, porque cada história é uma. Às vezes você pega pela voz, às vezes pela roupa... Uma vez me veio uma personagem inteira para mim porque eu comecei a costurar o vestido dela (...) então eu achei ela pelo vestido dela.

Entrevistado: Eduardo Okamoto -Eduardo Okamoto é ator formado em Artes Cênicas pela UNICAMP, onde também desenvolveu seu trabalho de Mestrado. Atualmente, é doutorando na mesma universidade.

- Eu vou falar dessa história do personagem mais ligada à minha experiência do que como conceito (...) como eu venho vivenciando criação de personagens ao longo da minha história;
- Nunca imagino personagem fora de mim, eu nunca imagino, por exemplo, como é o Hamet e tento me moldar a como seria um Hamet. Ao contrário, eu tento encontrar qual é o Hamet que cabe neste meu corpo;
- Eu tento encontrar no meu corpo, qual é a equivalência de força possível em mim;
- Criação de personagem, mais do que criar, do que inventar, e revelar o personagem que já mora na minha história de vida. (...) Acredito que o meu corpo é o registro material das experiências que eu fui tendo ao longo da vida;
- Então o meu corpo é narrativas, o meu corpo é personagens potenciais;
- Tem sido muito útil observar e imitar pessoas, animais, fotografias e pinturas;
- Eu codifico materiais e crio os personagens a partir da colagem de diferentes coisas;
- Personagem se cria a partir disso, não se cria racionalmente, é um personagem revelado pela experiência do corpo, a partir da revelação desse material físico-corpóreo;
- A premissa básica é ler o meu corpo;
- O personagem sempre tem um que de autobiográfico, um que de heterônimo, é como se fosse uma parte de mim mesmo que eu dou um outro nome, mas que sou eu.

Entrevistado: Santiago Serrano – Dramaturgo Argentino. Autor dos espetáculos *El Dorado*, *Dinossauros* e *Fronteiras*, montados no Brasil.

- Na minha experiência, a personagem vai se construindo;
- Chega um ponto que você é um pouco escravo da personagem, porque você não pode fazer com que ele faça qualquer coisa que ele não quer fazer;
- Você começa a surpreender-se porque as decisões começam a ser tomadas por ele, não por você;
- Em qualquer momento a personagem fala para você alguma coisa;

- A personagem aparece e você tem que responder.

Entrevistado: Dinho Gonçalves – Ator e Diretor de Teatro de Rio Branco Acre. Representante da Federação do Teatro Acreano e atuante no Grupo do Palhaço Tenorino.

- Personagem é uma brincadeira de faz de conta. No teatro se eu estou interpretando um personagem: um bêbado, um velho, um político, um empresário, uma cadeira, eu estou fazendo de conta;
- Tirando a cadeira de lado, colocando pessoas ou animais, eu procuro enquanto personagem, pensar numa coisa chamada memória emotiva, monólogo interior, que é uma questão de técnica para poder chegar a uma interpretação mais verdadeira;
- Então personagem é isso, é um faz de conta: eu faço de conta que sou bêbado e, portanto, eu faço uma pesquisa olhando muitos bêbados.

Entrevistado: Grupo Oráculos – Grupo de Teatro de Rio Branco – Acre, formado por estudantes de Teatro da Universidade Federal do Acre – UFAC.

Sandra Oliveira

- Personagem é um negócio que sai da cabeça de um autor (...) enquanto ele não é montado, ele é só uma idéia, e idéia é bem abstrato;
- Quando bate na mão de um ator, ele faz do modo dele, dentro da experiência de vida dele, do que ele conhece da vivência e da forma de ver o mundo;
- Depois que ele é montado, que você tem o contexto, o texto, ele passa a criar vida e forma;
- Personagem não é uma personalidade, personagem tem uma personalidade.

Marques Alves

- Eu discordo (...) como escritor, como autor eu observo alguém na vida. Eu posso criar um personagem a partir de uma personalidade;
- Ele pré existe. Ele é esse alguém que o ator vai estudar;
- É uma criação.

Yuri Montezuma

- Personagem é alguma coisa que alguém cria, vem na inspiração do texto que você está recebendo;
- Quando ele está no palco ele é do mundo real.

Entrevistado: Nivaldo Pereira – Comediante de Manaus de formação autodidata. Já trabalhou com circo e atualmente faz shows de humor pela região norte do país.

- Personagem é todo aquele papel que exige do ator uma construção elaborada, ou seja, fazer um personagem é construir uma personalidade para um determinado papel e para isso é necessária uma pesquisa, é necessário um laboratório, é necessário uma busca;
- Ninguém consegue construir um personagem sem fazer antes uma pesquisa, um laboratório, uma construção definida disso. Senão, não é um personagem, porque personagem precisa ter personalidade, precisa ter *persona* e a busca dessa *persona* a gente só consegue, só alcança com isso.

Entrevistada: Turma de Diplomação da Universidade de Brasília – UnB – 2º/2009.
Alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral.

Julia Rodrigues

- Eu na verdade estou trabalhando com Denise Stoklos. Ela não trabalha com personagem, ela trabalha com *persona*. Não tem atuação, representação, tem incorporamento;
- Ela parte do *performer* essencial (...) que é aquele que, tudo que essa figura quer falar, passa pelo corpo;
- Nessa montagem eu não vejo personagens, vejo *personas* que eu, Júlia, tenho que, dentro de mim, arrumar maneiras de colocar esse incorporamento presente para outras pessoas;
- É porque tudo parte de você, parte do performer e não parte do texto (...) sou eu Júlia, fazendo uma leitura corporal e vocal, com os meus anseios, com as coisas que eu tenho para dizer e pegando o discurso dela como uma parte minha;
- É uma estrutura pré-concebida que você se apropria para um discurso próprio.

Alonso Bento

- Eu tô estudando Jung, quando ele fala da individuação, que é um processo de construção da personalidade do ser (...) existem também essas *personas* que são como espelhos, máscaras, que ele vai colocando, como que é o estado dessa pessoa;
- Qual é o estado que você consegue ficar, o que te provoca essa mudança de estado, de sentimento;
- Um personagem está escrito, ele tem as falas, as indicações de comportamento, mas quando um ator pega esse conjunto e coloca na *performance*, eu acho que esse personagem vira um *devir*, porque ele tem todo esse arcabouço, mas o ator tem que criar, tem que construir e desconstruir.

Carolina

- A minha pesquisa se baseia no personagem enquanto processo nunca se chega a ele, enquanto *devir* (...) é um processo de estados;
- É um encontro, personagem seria isso, um encontro com uma singularidade, uma contaminação.

Dani Rocha

- De alguma forma, todos estão falando da mesma coisa: o personagem, mas o como chegar à figura, à personagem, à *persona* são processos e caminhos diferentes.

Bárbara Figueira

- Acho que a nossa grande questão é que a gente está no meio artístico e a gente se utiliza dessa subjetividade para poder não nomear as coisas o tempo inteiro;
- Em relação a essa questão da personagem, eu não acho que a gente tenha que delimitar personagem é dois pontos (...) mas o que a gente tá fazendo com essas ferramentas que a gente tem, com esse processo que a gente se propõe;
- Um personagem é uma potência criativa, é aquilo que você vai se utilizar, se apropriar para poder reproduzir um discurso seu. Então, eu acho que a gente corta

o texto, adapta e coloca outras vivências porque quando você se apropria de um personagem, de uma fala, de um texto, você acaba se utilizando dele para reproduzir um discurso que é seu. Eu não acredito também num processo que não seja contaminado das coisas que eu já vivi ou que eu estou me propondo a fazer.

Angélica

- No meio da minha pesquisa eu cheguei nesse dilema, porque eu pegava o “brincando de shiva”, do Grotowski, e aí tinha a questão do construir e desconstruir... agora eu estou justamente investigando que construção e que desconstrução e de que personagem que eu vou falar? Agora eu estou pensando em buscar mais Stanislavski porque é o que a gente mais tem contato nas aulas práticas e dentro dele que eu estou procurando como é que eu vou me situar;
- Personagem é um ser que você constrói e desconstrói em busca de se fazer, de ser alguma coisa no palco e fora dele.

Luciana Albertim

- A respeito de adaptar o texto, eu já ouvi muito falar sobre a nossa urgência que a gente tem hoje em dia... às vezes você pega textos enormes e não dá para colocar a platéia para assistir um espetáculo de 3 horas;
- Um mundo do qual o ator poderá se aproximar.

Maira Carvalho

- É uma apropriação de um universo diferente do meu que se comunica com o meu.

Letícia

- É uma pessoa ou uma abstração, porque pode ser uma boca solta no espaço, por exemplo, em que você se baseia e pode se comunicar com ele e, através dele, se comunicar com a platéia.

Entrevistada: Turma de Calouros da Universidade de Brasília – UnB - 2º/2009, com estudantes do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral.

Lorena

- É complexo, porque nada que eu tenha lido diz exatamente o que seja uma personagem. E quando a gente estuda um texto e faz uma peça, a gente pensa na construção da personagem, se ela vai ficar conforme deveria ficar, mas nunca no que é exatamente;
- Ela é uma das coisas que o autor se utiliza para mostrar a idéia dele, é uma das partículas do texto;
- O ator está sempre em cena, ele está concentrado, ele põe as coisas no personagem (...) não dá para separar ator de personagem, porque naquele momento, ele é o personagem, tem os trejeitos do personagem, tem a voz do personagem;
- Eu já fiz uma oficina que foram 6 meses de trabalho de mesa. Tinha uma parte do texto que dizia que o personagem estava preso numa rede, então a diretora mandou a gente pesquisar o que era rede para a filosofia, para entender o que o autor quer passar a mais com esse texto.

Yara

- Tanto no teatro como na literatura, a personagem tem muito do autor. É uma parte da mente do autor;
- Eu já tive uma diretora que fazia diário do personagem, tirava foto, criava RG, CPF imaginário.

Magno

- Todo personagem que qualquer ator faz, leva um pouco de si;
- Em cena eu sou um personagem, eu não sou o Magno; mas, quando eu saio dali, eu levo um pouco do personagem;
- Eu já fiquei fazendo trabalho de mesa, estudando um solilóquio por três semanas. A gente senta e lê, relê e tenta entender o que o autor quer dizer, através das palavras, como é esse personagem... Se ele é nervoso, como ele tá vestido? Através do que o autor escreve, não só nas rubricas.

Anaí

- Todo personagem que eu já vivenciei, tinha alguma coisa de mim, até porque, eu acho que a gente sempre tem alguma coisa de tudo dentro da gente, esse é o mecanismo, essa é a ferramenta que eu uso para criar um personagem;
- O que eu já vi de mais interessante em estudar um texto, foi numa oficina. A gente lia o texto a fundo e via todos os detalhes para construir um personagem. No final da oficina eu tinha um filme construído da peça.

Entrevistado: Grupo Migiluth – Formado por ex-estudantes e estudantes de Artes Cênicas na Universidade Federal de Pernambuco, em Recife – PE.

Pedro Vilela

- É uma construção de um ator, de um criador, é o resultado de uma construção;
- Existe uma funcionalidade nessa construção.

Giordano

- Personagem é resultado de um processo, de uma vivência de grupo, dentro de uma idéia, dentro de um conceito, seja o que for dentro de uma pesquisa.

Pedro Wagner

- Eu vejo um ideal dentro do mundo da ficção. É a busca da gente para chegar nisso. Personagem é um ideal de forma, de espírito;
- O limite entre ator e personagem se dá ao longo do processo mesmo. A princípio é o caos mesmo.

Lucas

- Eu vejo como uma construção de uma alma, a partir de você, a serviço do mundo externo;
- Um caminho interessante é traçar um dialogo entre o mundo externo e o que você é para a construção da intimidade. Personagem é esse diálogo entre essas duas coisas.

Entrevistadas: Fernanda Pacini e Carina Ninow – Respectivamente, diretora e atriz, formadas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – RS.

Carina Ninow

- Personagem é uma viagem coletiva, não existe um personagem criado por uma só pessoa. Porque se tu pegas um texto, por mais antigo que seja e por mais que o personagem seja bem construído, tu vais ter a visão do autor, a visão do ator, a visão do diretor em cima desse personagem que vai influenciar a visão do ator sobre ele e a visão dos próprios outros personagens que compõem a fábula. Tudo isso num jogo influencia a criação;
- É uma viagem, é a criação de uma pessoa, das idéias de uma pessoa, feitas por várias outras;
- Num texto clássico a personagem já vai estar ali, daí você vai dar a sua cor, tua cara, teu corpo. É por isso que tu não consegues separar muito a personagem do ator, da atriz, porque é a visão dele sobre aquela história.

Fernanda Pacini

- Eu vou construir um personagem a partir de características físicas, de maneirismos, ações que eles tenham. Dar um corpo para eles;
- Existe uma coisa que é a essência da lógica da personagem. É um conjunto de coisas;
- Eu acho que o personagem sempre vai ter o corpo, não só físico, daquela pessoa que está fazendo, vai ter muito da construção do ator que está fazendo;
- Porque eu posso construir uma coisa extremamente diferente do meu corpo, do meu jeito de andar, do meu jeito de falar... Ou posso me apropriar disso, do meu jeito, que é semelhante ao personagem. Quando a idéia que eu tenho do personagem é muito parecida comigo, então eu vou aproveitar as minhas características e dar para ele.

Entrevistado: Diego Rebolças é estudante do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre - Rio Branco. Atua como ator e diretor.

- É tudo aquilo que a gente quer ser e não pode;
- Tem muito isso de acabar mimetizando outras vidas;
- O legal é você poder brincar com essa questão de realidade, porque é uma realidade que na verdade não é;
- Personagem você monta, você tem uma linha, mas você pode montar da maneira que você quiser, é perfeitamente moldável.

O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio...

MACHADO DE ASSIS