

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

Daniela de Jesus Souza

**A dualidade atriz-personagem no processo do espetáculo Isso não é real:  
contato e coexistência.**

Brasília

2020

Daniela de Jesus Souza

**A dualidade atriz-personagem no processo do espetáculo Isso não é real:  
contato e coexistência.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
para habilitação em Bacharelado do  
Departamento de Artes Cênicas do Instituto  
de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cristina  
Galvão.

Brasília

2020

À minha mãe, meu pai e minha irmã: alicerces sem os quais essa caminhada não teria sido possível.

À minha orientadora e inspiração Bidô Galvão. A todas as professoras que marcaram minha trajetória acadêmica: Cecília Almeida, Giselle Rodrigues, Sônia Paiva, Cynthia Carla, Sulian Vieira, Juliana Liconti, Gisele Pires Mota, Luciana Mauren, Soraia Maria Silva, Silvia Paes, Enaile Adanza, Julia do Vale, Lídia Olinto, Ana Quintas e Leo Sykes; à Luciana Hartmann, Roberta Matsumoto e Márcia Duarte; à Alice Stefânia, Nitza Tenenblat e Fabiana Marroni.

Aos queridos Glauber Coradesqui e Thiago Sabino.

Aos meus parceiros Bianca Ludgero, Natália Macedo, Duda Pilsen, Brunetty BG, Marianne Marinho, Preto Campos, Pedro Guimarães, Larissa Ferrer, Isabella Pimpão, Brenda Seneme, Gabriela Matos, Tonhão Nunes, Sara Prazeres, Raíssa Frazão, Ana Kaita, Alessandra Arautas, Gui Clevitta, Vitoria Barreto, Victor Hugo Soulivier, Samuel Mairon, Caetano de Almeida, Milca Maria, Rodrigo Nery.

Ao meu parceiro de vida, Raphael Seixo.

À estrela mais linda que brilha no céu, Danieuv Alves.

À Priscila Tavares, Maju Souza, Henrique Arouche, Iasmin Noronha, Gustavo Haeser, João Ricken, Júlia Tempesta, João Aguiar, Igor Forgeron, César Azenha e Tauã Franco.

Sem vocês não teria sido possível.

Obrigada.

*A maior riqueza do homem é a sua incompletude.*

*Nesse ponto sou abastado.*

*Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.*

*Não agüento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio,*

*que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.*

*Perdoai, mas eu preciso ser Outros.*

*Eu penso renovar o homem usando borboletas.*

*Manoel de Barros*

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem por objetivo dissertar sobre o processo de dualidade atriz-personagem, sob a ótica de Konstantin Stanislavski e de alguns de seus predecessores. A pesquisa é baseada nas vivências da construção da personagem Gui, fruto da montagem *Isso não é real*, realizada em 2019 na disciplina Projeto de Interpretação Teatral durante o curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. As experiências em sala de aula são relacionadas aos levantamentos bibliográficos realizados na busca de entender como se dá o equilíbrio entre o real e o fictício no trabalho da atriz. Para isso, parto de um apanhado histórico da relação personagem-pessoa. Posteriormente, foco em algumas noções de construção de personagem, partindo da gramática stanislavskiana e abordando também outros diretores que tiveram como base os escritos de Stanislavski.

**Palavras-chave:** Personagem, dualidade atriz-personagem, imaginação, ação.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>A RELAÇÃO ATRIZ-PERSONAGEM</b> .....	12
O QUE É A PERSONAGEM? .....	12
A RELAÇÃO PERSONAGEM – PESSOA: UM APANHADO HISTÓRICO .....	14
A DUALIDADE ATRIZ – PERSONAGEM .....	17
O PAPEL DA IMAGINAÇÃO .....	21
A ANÁLISE, OS FATOS ATIVANTES E A AÇÃO CRIADORA .....	23
<b>SOBRE O PROCESSO DE ISSO NÃO É REAL</b> .....	29
O PRIMEIRO CONTATO COM O UNIVERSO DO PAPEL .....	30
AMBIENTAÇÃO .....	31
JOGOS E BRINCADEIRAS RECORRENTES .....	32
GUI: A MENINA CAÇADORA .....	35
<b>ATRAVESSAMENTOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	41
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	44

## INTRODUÇÃO

O amor pelo teatro esteve comigo desde cedo. Uma das minhas primeiras memórias é participar na peça da escola, como personagem de alguma história. Lembro-me de ser aquela atriz mirim que ficava dando tchau pra mãe, que gravava tudo da plateia. Então, a escolha de seguir a carreira de atriz e estudar teatro na universidade não foi surpresa. Nos livros que leio, nos filmes que assisto, as personagens que compõem a narrativa sempre são os componentes da obra que mais me impactam. Posso dizer que desde cedo gosto de “personagens”. E por sua vez, elas, as personagens, são um tema que motiva pesquisadores de diferentes áreas de conhecimento. Eu sou uma dessas pessoas, me situo dentro das Artes Cênicas e me vejo agora no lugar de atriz.

Para começar essa pesquisa, me lembro de ter desenhado a palavra personagem no centro de uma folha e deixar fluir ideias e questionamentos. O quê é uma personagem? Como usar de si mesmo para a construção da personagem? Quais e como foram as minhas experiências com interpretação até agora? Como o meu trabalho se relaciona com o olhar do público? Ao procurar responder essas questões, me deparei com os estudos do diretor russo Konstantin Serguievitch Stanislavski. Em seu livro *A construção da personagem*, Stanislavski (2015) narra a experiência do aluno Kóstia ao construir o papel de um crítico para um exercício de suas aulas de teatro. Após a experiência, o aluno compartilha:

“Mas posso por acaso afirmar que essa criatura não faz parte de mim? Derivei-a da minha própria natureza. Dividi-me, por assim dizer, em duas personalidades. Uma permanecia ator, a outra era um observador. Por mais estranho que pareça, essa dualidade não só não impedia, mas até promovia meu trabalho criador. Estimulava-o e lhe dava ímpeto.” (STANISLAVSKI, 2015, p.48).

Essa dualidade que Stanislavski menciona, ajudou-me a unir todos os questionamentos que vinham me ocorrendo. Assim, parto para uma pesquisa bibliográfica, mas não sem antes buscar compreender como se deu o contato entre a atriz e a personagem através da história.

Começo este trabalho com o que seria minha primeira pergunta: o que é uma personagem? E decido analisar a palavra por ela mesma. Procuo por noções de personagem em dicionários e livros, e faço um apanhado histórico relacionando-o

com o surgimento e desenvolvimento da noção de pessoa. Apoio-me no trabalho da escritora alemã Margot Berthold, *História Mundial do Teatro* (2014). Berthold nos explica o relacionamento entre o teatro e a sociedade desde diferentes óticas. Tais levantamentos me ajudam a entender o recorte histórico onde se insere essa pesquisa: o século XX e o XXI. É em abril de 1924 que seria publicado o primeiro livro de Konstantin Stanislavski (MARTINS, 2011, p.22). A sua pesquisa continua sendo discutida até os dias de hoje. Termos como fé cênica, ação, se mágico, memória emotiva, circunstâncias dadas - dentre outros, lhe são associados e são estudados nas salas de aulas de teatro ao redor do mundo.

Os aportes que os escritos de Stanislavski trouxeram para o trabalho da atriz foram valiosos e serviram de motor para a pesquisa de diversos outros diretores de teatro. Um desses foi Eugênio Kusnet, artista russo radicado no Brasil e um dos maiores responsáveis pela difusão do sistema Stanislavski em nosso país. No seu livro *Atriz e Método* (1992), Kusnet discorre sobre diferentes conceitos importantes para a interpretação e que estão ligados a uma gramática stanislavskiana. Uma das noções que Kusnet aborda em seu livro é justamente a da dualidade atriz-personagem. Ele diz:

“Quanto ao ator, ele deve estar permanentemente em contato e comunicação com o espectador, como, aliás com todos os elementos do mundo objetivo que o cerca. Então, - perguntará o leitor, - existem simultaneamente essas duas pessoas, o ator e o personagem? E se isto é verdade, como se processa essa coexistência? [...] Essa coexistência do ator e do personagem foi denominada por Stanislavski como o termo ‘Dualidade do Ator’” (KUSNET, 1992, p.52)

Embasada no trabalho de Stanislavski, a proposta que Kusnet faz sobre a dualidade atriz-personagem, instiga-me a querer pesquisar mais sobre essa questão. Tendo em mente que Kusnet utiliza a “instalação” ou “estado de prontidão” (1992, p.54) como exemplo principal de como se daria a dualidade atriz-personagem, me pergunto quais outros exercícios também são importantes para entender tal processo. Escolho aqui analisar noções como *imaginação, ação física, circunstâncias dadas, fatos ativantes e se mágico*.

Minha pesquisa foi baseada nas publicações dos escritos de Stanislavski pela editora Civilização Brasileira. Buscando outros olhares sobre sua obra, deparei-me com a dissertação de mestrado de José Laédio Martins, que levanta a problemática das traduções de sua obra. O professor explica que a versão americana resume o

trabalho de Stanislavski em russo. Baseando-se no trabalho de Sharon Marie Carnicke<sup>1</sup>, ele faz um paralelo entre o processo da edição russa e o da estadunidense. Laédio explica que:

“A diferença na forma de apresentação das duas versões, a americana e a russa, também contribui para modificar o modo como suas teorias foram absorvidas e assimiladas pelo grande público, primeiro nos Estados Unidos da América e a partir do inglês vertidas para outros idiomas ao redor do mundo. As duas edições da obra não são necessariamente a tradução uma da outra. Os livros que foram publicados na língua inglesa, segundo Carnicke, (2000, p.34) resumiram os longos textos em russo.” (2011, pg.27).

Por conta disso, procuro outras abordagens sobre o sistema stanislavskiano. Encontro o trabalho da diretora russa Maria Knebel e sua ótica sobre a Análise Ativa, pesquisa desenvolvida por Stanislavski no final de sua vida. Tendo sido sua aluna, a narração de sua experiência em *Análise-ação: prática das ideias teatrais de Stanislavski* me ajudou a solucionar as inseguranças derivadas das traduções.

Em meu segundo capítulo, a experiência analisada será o processo de construção da personagem Gui para a montagem de *Isso não é real* no segundo semestre de 2019. A mesma foi o resultado da disciplina de Projeto de Interpretação Teatral. O texto da montagem foi uma livre adaptação do clássico *Senhor das Moscas*, escrito pelo novelista inglês William Golding. Relato exercícios e sensações que correlaciono com os levantamentos bibliográficos já mencionados, entendendo como se dá o que Josette Férral chama de equilíbrio entre “as forças do pulsional e simbólico” (2015, p.110). Para relembrar as experiências vividas em sala de aula, revisito os diários de bordo construídos tanto por mim durante a matéria, quanto o construído pela turma com a ajuda dos monitores. Também utilizo os diários de bordo das disciplinas Metodologia da Pesquisa em Artes Cênicas e Interpretação Teatral 2.

O cerne da pesquisa recai sobre o meu trabalho como atriz. Revisito noções apreendidas durante toda a minha jornada na academia. Relembro aprendizados de fora do Departamento de Artes Cênicas, pois é importante dizer que a experiência teatral também transborda para fora das nossas salas de aula durante o curso.

---

<sup>1</sup> A tese intitulada “Análise Ativa: uma abordagem do método das ações físicas na perspectiva do curso de direção teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS” tem como base bibliográfica o trabalho da professora russa Sharon Marie Carnicke. A professora pesquisa o trabalho da Análise Ativa sob os olhares da aluna de Stanislavski Maria Knébel.

Em minhas considerações finais percebo que termino este trabalho tão cheia de questões quanto quando comecei. Porém, parece que os questionamentos vão se transformando e me carregando para outros lugares. Tenho a impressão de que quanto mais eu vasculho esse universo, mais possibilidades surgem. Quero saber mais sobre elas, as personagens.

A pequena atriz vestida de fada que do palco dava tchau para a mãe, não tinha ideia da jornada que ali se iniciava.

## A RELAÇÃO ATRIZ-PERSONAGEM

Durante a evolução teatral, uma das questões discutidas é a atitude que a artista deve ter para com a *criação*, ou o seu “estar em cena”. Por exemplo, em diferentes trechos de sua trilogia<sup>2</sup> Konstantin Stanislavski discorre sobre o trabalho da atriz enquanto a experimentação de um *organismo vivo* em cena. Já Jerzy Grotowski fala sobre o treinamento psicofísico da atriz que a leva a um *estado de consciência*<sup>3</sup>. Berthold Brecht questiona a *metamorfose completa*<sup>4</sup> da artista em personagem, e a instiga a ter uma atitude crítica às atitudes da mesma. O diretor alemão inclusive propõe a quebra desse equilíbrio entre realidades, local onde se situa a interpretação.

Tendo em vista esses levantamentos feitos previamente por outros pensadores do âmbito teatral, a pesquisa aqui levantada faz um recorte nos ensinamentos propostos por Stanislavski e alguns de seus sucessores. Tanto o diretor russo quanto Maria Knebel e Eugênio Kusnet escrevem sobre a abordagem do universo do papel durante o trabalho da atriz. Os dois últimos partem da ótica da Análise Ativa, que segundo Kusnet foi “usado por K.S. Stanislavski no fim de sua vida e amplamente divulgado pelos seus colaboradores depois de sua morte” (p.97). Também em *Ator e Método* (1992), Kusnet menciona o conceito da dualidade, tópico que abordaremos mais adiante.

Ainda assim, me sinto instigada a dar um passo atrás na linha histórica e me debruçar brevemente sobre a palavra *personagem*. Proponho-me então, a compreender a composição da mesma e sua trajetória junto à história do teatro e sociedade. Levanto também como esses determinantes afetaram a história do trabalho da atriz e a relação com sua criação.

### O QUE É A PERSONAGEM?

“Todo aquele que é de fato artista deseja criar em seu íntimo uma outra vida, mais profunda, mais interessante do que aquela que realmente o cerca”  
K. Stanislavski

<sup>2</sup> Em *A preparação do ator* (2019), em *A construção da personagem* (2015) e em *A criação de um papel* (2005).

<sup>3</sup> Em *Para um teatro pobre* (2013).

<sup>4</sup> Em *Ensaio sobre teatro* (1978).

O quê é uma personagem? Analisando como ponto de partida as diferentes dramaturgias teatrais que foram escritas até a atualidade, é possível afirmar que graças à diversa gama de composições existentes, a tentativa de delimitar uma noção de personagem se torna uma tarefa complexa. Por um lado temos Shakespeare e suas personagens carregadas de uma carga psicológica como Hamlet, por exemplo. Mas também encontramos personagens como Ele e Eu de Diderot em *O Sobrinho de Rameau*, como uma proposta de personagem que “passa a ser uma condição e não um caráter abstrato e meramente psicológico” (PAVIS, 2008, p. 285). É necessário ressaltar que a noção de personagem permeia outras áreas de conhecimento como a literatura, a filosofia e a psicologia.

Ao procurar por uma definição da palavra *personagem*, comecei a busca em diferentes dicionários. Em casa tenho um velho volume do clássico *Dicionário da Língua Portuguesa* por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Ele afirma:

Personagem. S. f. e m. 1. Pessoa notável, eminente importante, personalidade, pessoa. 2. Cada um dos papéis que figuram numa peça teatral e devem ser encarnados por um ator ou atriz. 3. P. ext. Cada uma das pessoas que figuram numa narração, poema ou acontecimento. 4. P. ext. Ser humano representado em uma obra de arte. (FERREIRA, 1985, p. 1305)

Já no dicionário etimológico de Adolpho Coelho encontrei a seguinte definição: “Personagem, per-so-na-jem (s. m. e f). O que têm importância pela sua posição social. Figura dramática. (Lat. Persona)” (COELHO, 1890, p.957). E no de Antenor Nascentes “PERSONAGEM — Do fr. personnage. A. Coelho tirou do lat. persona, pessoa” (NASCENTES, 1955, p. 394).

Tomando tais definições, se pode perceber que a ideia de personagem está atrelada aos termos “pessoa” e “persona”. Para o significado de persona, segundo o antropólogo Marcel Mauss, encontramos “o quanto é normal, clássica, a noção de persona latina: máscara, máscara trágica, máscara ritual e máscara de ancestral. Ela aparece no início da civilização latina” (2003, p.383). Porém, se esmiuçarmos a palavra, encontramos que para além do radical que remete a ligação com *máscara*, temos o sufixo *agem* que “entre diversos sentidos, traz aquele de ato, ação (do lat –aticum, pelo fr. –age)” (SALGUEIRO, 2011, p.41) trazendo o questionamento sobre a relação da personagem com os fundamentos da *ação*. Assim, a configuração da

palavra personagem brevemente nos adianta os diferentes campos de conhecimento que o seu estudo abrange.

## **A RELAÇÃO PERSONAGEM – PESSOA: UM APANHADO HISTÓRICO**

“Por isso é necessário que o ator responda a duas perguntas: ‘Por que você faz teatro?’ e ‘Por que você faz hoje esse espetáculo?’

Eugênio Kusnet

Tanto a linguista brasileira Beth Brait em seu livro *A personagem* (1985), como o estudioso Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2008) e a escritora alemã Margot Berthold em *História Mundial do Teatro* (2014) abordam a relação personagem-pessoa ao fazerem um apanhado da trajetória da mesma. Pavis começa explicando que no teatro grego “o ator está nitidamente separado da sua personagem” (p.285) e circunda tal relação à utilização da máscara. Berthold explica:

“Uma troca de figurino dava aos três locutores individuais a possibilidade de interpretar vários papéis na mesma peça. Podiam ser um general, um mensageiro, uma deusa, rainha ou uma deusa do oceano – e o eram, graças à magia da máscara.” (p.117)

Era a máscara que indicava as características do papel a ser representado e era ela que potencializava a voz da atriz. Porém, nesta etapa do teatro a personagem não adquire uma profundidade que demande a construção de uma psicologia ou proximidade com a artista.

Ainda na Grécia Antiga, a máscara atravessa os limites da representação de deuses. Berthold (2014) nos explica que graças à figura do mimo o campo da improvisação volta seus olhos para o povo comum, “trapaceiros, velhacos e ladrões, estalajadeiros, alcoviteiras e cortesãs” (BERTHOLD, 2014, p. 136). A arte de representar então aumentou seu repertório mediante a observação e mimeses do plano natural, e a gestualidade e movimentação das artistas ganharam novas formas, tendo em mente que o mimo reconhecia como objeto de estudo não só os seres humanos, mas tudo aquilo considerado vivo. Como “cada região supria seu mimo de suas próprias figuras características e conceitos locais” (BERTHOLD, 2014, p. 136), podemos dizer que então a arte foi pioneira da troca e conhecimento entre culturas favorecendo a consciência da individualidade e diferenças entre os seres humanos.

A partir dessas trocas e do desenvolvimento da sociedade surgem as primeiras noções de moralidade humana. Beth Brait (1985) explica que na Idade Média a assimilação da personagem ao humano ajudou a instauração do princípio de moral e ascensão dos ideais cristãos. Já Pavis nos explica que similar a essa noção de personagem, surge o caráter. Esse último foi utilizado posteriormente pelos dramaturgos da Comédia de Caracteres, da qual se destaca Molière e suas obras *Tartufo* e *O Misanthropo*. O caráter será o “conjunto de traços físicos, psicológicos e morais de uma personagem” (PAVIS, 2008, p. 39) e estará diretamente ligado com o objetivo da personagem ao decorrer da narrativa e, conseqüentemente, influirá sobre suas ações<sup>5</sup>. Tanto Molière como La Bruyère, pioneiros do estudo dos caracteres, utilizaram desse conceito para analisar e criticar as convenções e relações sociais sob as quais se viam subjugados na época em que viviam.

Berthold nos explica que a noção de pessoa teve seu apogeu durante o período da Renascença, graças às primeiras reflexões sobre o ser humano como indivíduo, sobre a personalidade e sobre o intelecto (2014, p.269). Em seu livro podemos ver que as dramaturgias renascentistas tratavam de temas densos da psicologia humana. Também notamos que se tornou mais frequente a nomeação de espetáculos segundo a personagem da qual se tratava a obra: *Saul Furioso*, *Orbecche*, *Cléopatra Cativa*, *A Escocesa*, *Os Gêmeos*, *O Eunuco*, *Hamlet*, *Otelo*.<sup>6</sup> Brait (1985) explica que com o advento da burguesia, o herói renascentista adquiriu os traços de uma classe social que viu a arte como forma de ser representada e de reafirmar a sua voz. Um novo público começou a frequentar as salas de teatro e a personagem então adquiriu uma função. Segunda a autora, além da personagem estar ligada a representação de um público que a assiste, nesta etapa ela também se transformou em uma “maneira de ser do escritor” (p.38) e também na “representação do universo psicológico do seu criador” (p.37).

---

<sup>5</sup> Cabe aqui ressaltar que Berthold (2014) nos explica: “a comedia de caracteres, com suas intrigas e nuances individuais de diálogo, exigia a atuação conjunta mais concentrada dos atores, bem como um contato mais estreito entre o palco e a plateia”. (pg. 129)

<sup>6</sup> *Saul Furioso* de Jean de la Taille, 1560; *Orbecche* de Giovanni Battista “Cinthio” Giraldi, 1541; *Cléopatra Cativa* de Étienne Jodelle, 1552; *A Escocesa* de Antoine de Montchrestien, 1601; *Os Gêmeos* de Plauto, 1486; *O Eunuco* de Terêncio, 1499; *Hamlet* e *Otelo* de William Shakespeare, 1601 e 1603, respectivamente.

A urbanização, o proletariado, a divisão de massas e as classes sociais também fizeram sua parte na trajetória da noção de personagem e sua relação com a consciência do ser humano sobre si mesmo. Se até aqui a personagem se reclinou sempre na imagem de pessoa para construir sua própria essência, é a partir deste ponto que ela começa a existir por si só. A partir do século XX, o mundo se viu bombardeado por acontecimentos que acarretaram no desenvolvimento de diversas áreas da sociedade, dentre elas a arte. Com a chegada das vanguardas, surgiram personagens analisadas e criadas sobre óticas distintas e estranhamente singulares. E por mais que a personagem já não carregasse a função de representar o cidadão no palco e tampouco precisasse de uma psicologização ao ser construída, ela ainda fazia refletir sobre aspectos da condição humana: a falta de ação em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, os diálogos desconexos em *A Cantora Careca* e a redução da missão humana em *As Cadeiras*, textos de Eugène Yonesco<sup>7</sup>.

Em contraponto às propostas de diferentes vanguardas do início do século XX, temos o olhar de Stanislavski sobre a construção da personagem. Insatisfeito com as estruturas que limitavam a produtividade e a criatividade do ator, o diretor russo procura a quebra da atuação estereotipada, do uso de “clichês generalizados, visando representar personagens” (STANISLAVSKI, 2015, p.56). Em sua trilogia, Stanislavski não delimita o que ele entende como personagem. Analisando sua obra, entendo que para ele a personagem era uma composição de vários fatores que rodeiam a existência do papel proposto no texto:

“Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros; tirando-a da vida real, ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando-a da sua própria experiência da vida ou da de seus amigos, de quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances, ou de algum simples incidente, tanto faz” (STANISLAVSKI, 2015, p.32).

E prossegue mais adiante:

“Nós afirmamos o princípio oposto, de que o principal fator em qualquer forma de criatividade é a vida de um espírito humano, o do humano e de seu papel, os seus sentimentos conjugados e sua criação subconsciente” (STANISLAVSKI, 2015, p.382).

Além de ter fundado o Teatro de Arte de Moscou juntamente a Niemiróvitch-Dântchenko e ser um dos diretores mais memoráveis do século XX, Konstantin

---

<sup>7</sup> *Esperando Godot* de Samuel Beckett, 1952; *A Cantora Careca* e *As Cadeiras* de Eugène Yonesco, 1950 e 1952 respectivamente.

Stanislavski também era um incessante pesquisador. Martins discorre em sua tese de mestrado sobre a importância do trabalho de Stanislavski nos avanços do teatro do séc. XX. Segundo ele “Stanislavski tem o nome vinculado a dois fenômenos teatrais que ocorreram na transição do século XIX para o século XX: a defesa da especificidade do trabalho do ator e a consolidação da figura do diretor” (MARTINS, 2011, p.19). Porém o olhar de Stanislavski sobre o ofício teatral parte também da sua própria experiência no palco. Martins nos explica que “o trabalho de Stanislavski como ator se distinguiu pelo fato de haver desenvolvido uma gramática própria, um trabalho sistemático e operativo que conduz do corpo à alma do artista” (2011, pg.20). Dentro dessa gramática podemos ressaltar conceitos, que embora escritos no século passado, ainda hoje são usados como base da interpretação teatral.

Sobre o trabalho do ator em sua trajetória de sua relação com a personagem a ser construída, o ator e diretor russo escreveria até a seu falecimento em 7 de agosto de 1938. Stanislavski deixou um legado de adeptos que perpetuaram e destrincharam seus ensinamentos. Dentre esses pesquisadores resalto os diretores russos Eugênio Shamansky Kuznetsov e Maria Osípovna Knebel.

## **A DUALIDADE ATRIZ – PERSONAGEM**

“... o prazer de criar a ilusão, projetar simulacros de si e do real em direção ao outro”.

Josette Féral

Como já explicado acima, a pesquisa de Stanislavski se destaca pela criação de uma gramática. Conceitos como *fé cênica*, *se mágico*, *objetivos e unidades*, e etc. foram tratados por ele em seus escritos. Sendo um ávido pesquisador, seu trabalho sempre foi pontuado por uma investigação constante. Após sua morte, estudiosos da cena como Eugênio Kusnet e Maria Knebel, deram seguimento ao seu trabalho, questionando e transformando as artes cênicas implantadas em um século que simbolizou para o mundo a porta de entrada de significativas mudanças.

Uma das questões da interpretação que Stanislavski se propôs a pesquisar foi o da dualidade da atriz-personagem. Em seu livro *A construção da personagem* (2015), Stanislavski descreve o processo do aluno Kóstia. Para o exercício proposto, Kóstia decide inventar uma personagem: um crítico. O aluno compara seu processo lento com o de seus outros companheiros, porém no final é o único a conseguir a

proposta do diretor. O que difere seu processo dos demais é a percepção da personagem: ele não usou o exercício para exibir seus talentos na área, nem imprimiu no papel características próprias para elevação do ego, nem utilizou clichês ou se absteve de sair de sua zona de conforto. Durante o tempo dado para elaboração do exercício o aluno analisou quem ele queria interpretar, sentindo e deixando reverberar no corpo as pequenas descobertas que fazia quanto mais se questionava sobre a existência dessa segunda pessoa. No final, Kóstia analisa: “enquanto tomava banho lembrei-me de que representando o papel do crítico ainda assim não perdia a sensação de que era eu mesmo” (p. 48).

Mais adiante, o diretor russo diz que “o ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa suas próprias lágrimas e alegria. Essa dupla existência, esse equilíbrio entre vida e atuação, é que faz a arte” (STANISLAVSKI, 2015, p.237). Essa dupla existência seria tratada por Kusnet em seu livro *Ator e Método* (1992). Já no prefácio do mesmo, Fernando Peixoto escreve que “um dos trechos mais estimulantes do livro de Kusnet é a discussão sobre a natureza e o significado da chamada dualidade do ator” (p.16). Kusnet parte da problemática já criada por Brecht sobre a completa metamorfose da atriz e se pergunta “existem simultaneamente essas duas pessoas, o ator e a personagem? E se isto é verdade, como se processa essa coexistência?” (p.52).

Cabe aqui mencionar que na extensão de suas obras Stanislavski não chegou a definir um conceito para o processo de dualidade e mencionou o termo poucas vezes. Porém, tanto em seus escritos ele utiliza expressões tais como *parecia dividido em dois, personalidade dividida, estado de divisão interior, retirar-me de mim mesmo, viver a vida de outra pessoa e duas personalidades*. Essas noções que Stanislavski se propunha a explicar, me remetem a complexidade desse processo de dualidade atriz-personagem.

Exemplificando, Kusnet narra sua experiência com seu parceiro de cena I. Pevstov durante a montagem de *Aquele que levava bofetadas*:

“Pois bem, quando eu olhei para Pevtsov, não sei o que me aconteceu: eu vi a morte nos olhos dele... Fiquei tão perturbado que esqueci onde estava, o que devia dizer... Devo ter feito uma pausa enorme porque, naquele momento, ouvi Pevtsov dizer baixo e quase sem mexer os lábios: ‘Você vai falar ou não?’. Isso me fez literalmente acordar e eu continuei a cena.” (1992, p. 53)

Assim, além de propiciar à artista a possibilidade de estar sempre analisando o seu trabalho, o processo de dualidade também instaura uma prontidão para com tudo o que está acontecendo simultaneamente à execução de seu papel. Isso ajuda a atriz a manter-se presente em cena.

Voltando a *A construção da personagem*, Stanislavski (2015) nos explica que uma vez embebido<sup>8</sup> no papel, o aluno Kóstia apresenta seu exercício. A experiência o leva a lugares que, tendo em base o processo que começa no capítulo *Vestir a personagem* e é analisado em *Personagens e tipos*, ele mesmo confessa que não chegaria se não fosse pela interpretação. Também em ambos os capítulos se pode perceber como o aluno deixa latente suas próprias questões, inseguranças, medos e dúvidas ao invés de anular-se para a *encarnação de outro alguém*. Essa autoanálise não o afasta do objetivo de cumprir o seu trabalho como ator. Além do mais, após a experimentação, ele narra sensações obtidas pelo sucesso na interpretação:

“Eu estava deveras feliz. Mas não era uma satisfação comum. Era uma alegria que brotava diretamente da realização artística, criadora. Indo pra casa, surpreendi-me a repetir os gestos e o andar da personagem cuja imagem eu criara.” (STANISLAVSKI, 2015, p. 47).

Já aqui, Stanislavski começa a pontuar elementos base da dualidade como a importância da execução do papel para além dos pré-julgamentos do ator, e também a sensação de realização por estar cumprindo o seu trabalho.

Tais elementos foram depois retomados por Kusnet (1992) ao tentar responder como se processa a dualidade. Para chegar a uma conclusão, ele recorre ao termo *instalação*, utilizado nos estudos da psicologia por R. G. Natadze. Criando sua própria definição, Kusnet (1992) explica que a *instalação* é um “estado de prontidão para realizar qualquer espécie de trabalho—seja ele utilitário ou artístico” (p.54). Adaptando as conclusões científicas alcançadas por Natadze ao campo da interpretação teatral, o diretor frisa a importância da *imaginação* como propulsor desse estado. Kusnet (1992) divide o processo de *instalação* em três etapas: “1) Estabelecer a situação imaginária. 2) Fixar as necessidades imaginárias. 3) Tomar atitude ativa para com o imaginado.” (p.55) Portanto, para alcançar a *instalação*, a artista precisa manter o músculo da *imaginação* afiado de forma que consiga tomar

---

<sup>8</sup> “Alegrava-me porque compreendia como viver a vida de outra pessoa, e o que significa embeber-me numa caracterização.” (STANISLAVSKI, 2015, p.48)

para si os objetivos e circunstâncias dadas do papel, acreditando no plano ficcional como se o mesmo fosse real.

A explicação do processo de dualidade por Kusnet não para na atitude da atriz para com o ser representado. Uma vez constatado que o conceito de *instalação* também poderia ser utilizado no teatro, Kusnet (1992) amplia sua explicação abordando a atitude da artista para com a sua experiência profissional, fator que faz rememorar as considerações do aluno Kóstia sobre si mesmo durante a construção do seu *Crítico* em *A construção da personagem*. O diretor explica, então, que por mais necessária que seja a viagem e o acreditar nas circunstâncias do ser representado a atriz precisa também ter em mente: “1) Situação: sou ator do teatro tal, estou fazendo o tal papel, etc. 2) Necessidade: conseguir o melhor resultado possível com o meu trabalho” (p.56). Esse segundo esquema, ou *segunda instalação* como o intitula Kusnet, aterra os pés da artista no solo da objetividade fazendo com que ele não perca o contato com a realidade, servindo como base para a *primeira instalação* ou *estado de prontidão* que proporciona à atriz a disponibilidade de corpo e mente para exercer o que a cena lhe exige.

Mais a frente em *Ator e Método* (1992), Kusnet relata como a psicologia moderna estuda o método Stanislavski ao analisar alguns dos seus termos. Um deles é o termo *fé cênica*, discutido pelo diretor em seu livro *A Preparação do Ator*. Kusnet explica que para a psicologia moderna a *fé cênica* seria equivalente ao processo de *instalação*, que ele teria explicado anteriormente em seu livro:

A psicologia moderna praticamente confirmou o Método de Stanislavski, corrigindo apenas a sua terminologia: o que Stanislavski chamava de “Circunstancias Propostas”, na linguagem dos psicólogos é chamado de “Situação”; o termo “objetivo do personagem”, na psicologia é “necessidade”, “o mágico SE FOSSE” é “Atitude Ativa” na psicologia e, finalmente “a Fé Cênica” de Stanislavski é equivalente à “instalação” (KUSNET, 1992, p. 58-59).

Não quero adentrar na pesquisa da psicologia moderna, mas questiono as equivalências feitas pelo autor em tal passagem do livro. A hipótese aqui levantada é de que a *fé cênica*, juntamente ao exercício de outros conceitos propostos por Stanislavski, impulsionaria o processo de *instalação*. Dentro do mesmo questionamento, me pergunto quais seriam esses gatilhos. Assim então, seleciono analisar brevemente a *imaginação* e a *ação*, relacionando-os com o sistema da Análise Ativa pesquisado pelo diretor russo durante seus últimos anos em atividade.

## O PAPEL DA IMAGINAÇÃO

“O sentido da verdade inclui em si, também um senso do que não é verdadeiro. Vocês devem ter ambos.”

K. Stanislavski

Retomando a discussão sobre a gramática discutida por Stanislavski em seus escritos, resalto aqui um conceito que me atravessa desde o início de minha jornada como artista. Nas anotações que possuo sobre o livro *A preparação do ator* (2019), tenho marcado que o diretor russo dedica um capítulo para discorrer sobre a *imaginação*. Uma das considerações que Stanislavski faz é que “a arte é produto da imaginação” (2019, pg. 87) e que o trabalho da atriz consiste justamente em fazer a *realidade teatral* acontecer.

Stanislavski traça um paralelo entre *imaginação* e *fantasia*, diferenciando-as. Ele explica que “a imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer, ao passo que a fantasia inventa coisas que não existem, não existiram nem existirão” (2019, p.88). Ambas são importantes para o trabalho do ator. Neste trecho, Stanislavski explica também, que o trabalho no âmbito do ficcional ajuda o ator a preencher as lacunas que não foram dadas pelo autor do texto (2019, p.88). Tais constatações foram importantes no meu processo de construção da personagem Gui, do espetáculo *Isto não é real*, experiência que será discutida mais adiante.

O diretor russo afirma o que talvez seja uma primeira hipótese sobre o que Kusnet mais tarde chamaria de *dualidade*. Stanislavski nos explica que o ator trabalha equilibrando as circunstâncias externas na qual se vê inserido o espetáculo, e uma série de circunstâncias internas que são alimentadas pela *imaginação*:

“Necessitados, antes de mais nada, de uma série ininterrupta de supostas circunstâncias, no meio das quais se desenvolve o nosso exercício. Segundo, temos de contar com uma linha sólida de visões interiores, ligadas a essas circunstâncias, de modo que elas sejam ilustradas para nós. Durante cada segundo que estivermos no palco, a cada momento do desenrolar da ação da peça, temos de estar cômnicos das circunstâncias externas que nos cercam (toda disposição material do espetáculo) ou de uma cadeia interior de circunstâncias que foram imaginadas por nós mesmos, a fim de ilustrarmos nossos papéis” (STANISLAVSKI, 2019, p.96)

Associo o trecho destacado à explicação do processo de *instalação* por Kusnet em *Ator e Método*. Além do mais, conecto essas noções à discussão levantada por Josette Féral sobre a instauração da teatralidade e o olhar do espectador. A autora trata sobre tal tema em seu livro *Além dos Limites* (2015). Em *Mimese e Teatralidade* (p.101), Féral ressalta a importância e função do espectador

dentro do processo do espetáculo, o que remete novamente aos estudos de Kusnet sobre o processo de dualidade e o que ele explica como *instalação*:

“O efeito desse estado psíquico do ator sobre o espectador, Stanislavski chamava de IRRADIAÇÃO. ‘Parece que dos olhos e de todo o corpo do ator, -dizia ele, - sai uma espécie de tênues fios luminosos que atingem o espectador’. Atualmente a psicologia explica esse efeito pelo uso correto da ‘Instalação’”. (KUSNET, 1992, p.60).

Para Férral, o espectador também estaria embebido no processo de dualidade que o ator se propõe durante a interpretação. Segundo ela o olhar do espectador “é sempre duplo. Vê real e ficção, o produto e o processo”. (FÉRRAL, 2015, p.107). Mais adiante no capítulo, Férral explica que quando o olhar do espectador percebe que o que está sendo observado não pertence ao espaço cotidiano, se cria uma primeira dualidade. Ela nos diz:

“Portanto, essa primeira defasagem permite ao espectador sair do universo cotidiano e reconhecer o caráter ficcional daquilo que se oferece a seu olhar. Pela mesma razão, permite que coloque as bases da teatralização do objeto ou da cena oferecida ao seu olhar. Ator e espectador rearticulam os signos, retirando-os de seus sistemas habituais de significação e integrando-os a outro universo ficcional”. (FÉRRAL, 2015, p.109)

Todos esses levantamentos me ajudam a questionar cada vez mais a associação feita por Kusnet de que a *instalação* é equivalente à *fé cênica*. Já aqui podemos ver que o treino da *imaginação* facilita o exercício de equilibrar as duas realidades na qual trabalha o ator: o real e o ficcional. Mas onde entra então a *fé cênica* e como ela se relaciona com o processo da *imaginação*? Para isso Stanislavski também separa um capítulo em *A preparação do Ator* (2019).

De fato, o diretor russo explica que a artista trabalha com a crença em dois planos quando diz “há dois tipos de verdade e sentimento de crença naquilo que se está fazendo” (STANISLAVSKI, 2019, p.168). Ele continua: “Primeiro: o que é criado automaticamente e no plano dos fatos reais (...) e, segundo: há o tipo cênico, que é igualmente verdadeiro, mas que tem origem no plano da ficção imaginativa e artística”. (2019, p.168). Tendo em mente estas noções de *fé cênica*, é fácil associá-las a explicação já exposta previamente aqui na pesquisa, dada por Kusnet sobre como construir a *primeira e segunda instalação*. Porém, Stanislavski segue no seu discurso sobre *fé* e sentimento de verdade e nos diz que para alcançar o segundo sentimento “você tem de usar uma alavanca que os eleve ao plano da vida imaginária (...). Lá, preparem uma ficção análoga à que acabaram de fazer na realidade” (2019, p.168).

Organizando todas as questões levantadas, a partir desses trechos entendo que o exercício da *instalação* não seria equivalente a fé cênica, mas sim alavancado por esta, que conseqüentemente é impulsionada pelo treino da *imaginação*. Pelo uso do “se mágico”. Assim, o que Kusnet chamaria de dualidade contém em seu processo uma série de outras noções que Stanislavski levanta em seus escritos. Continuando com esse pensamento, e ainda na discussão de fé e sentimento da verdade, outra noção também é discutida nesse capítulo e sobre ela eu gostaria de falar agora: a ação física.

Segundo Stanislavski, o culminar da *crença* seria a ação física executada pela artista (2019, p.73). A ação física ajudaria a atriz a manter a linha da personagem, ou até a entender a mesma, facilitando o processo de acreditar na realidade da peça inteira. O diretor russo explica que “talvez ainda nem compreendam que, da crença na veracidade de uma pequena ação, o ator pode chegar a sentir-se integrado em seu papel e a depositar fé na realidade de uma peça inteira” (STANISLAVSKI, 2019, p.180). A importância da ação física dentro do trabalho do ator logo tomaria outro rumo nas últimas pesquisas que Stanislavski realizou. As noções aqui levantadas, principalmente a de ação física, foram melhor desenvolvidas na criação da Análise Ativa, último sistema proposto por Stanislavski, e que nesta pesquisa trago de acordo com os olhos de Maria Knébel e Eugênio Kusnet.

## **A ANÁLISE, OS FATOS ATIVANTES E A AÇÃO CRIADORA**

“Quando você não sabe o que fazer, simplesmente faça”.

James Slowiak e Jairo Cuesta

Antes de prosseguir, quero relatar uma experiência vivida durante minha trajetória acadêmica que foi um fato ativante para esta pesquisa. Essa experiência se deu durante a matéria Interpretação Teatral 2, cursada no primeiro semestre de 2016 e ministrada pelo Professor e Mestre em Artes Glauber Coradesqui. Para entender a gramática stanislavskiana, o professor Glauber nos passava diferentes exercícios imersivos onde deveríamos praticar e identificar algumas noções do sistema.

A palavra base para o exercício do qual trato aqui era *verdade*. Porém, observando-o agora, percebo a verdade surgindo da ação, da ativação da imaginação e da nossa fé no que fazíamos. Foram escolhidos três alunos: eu,

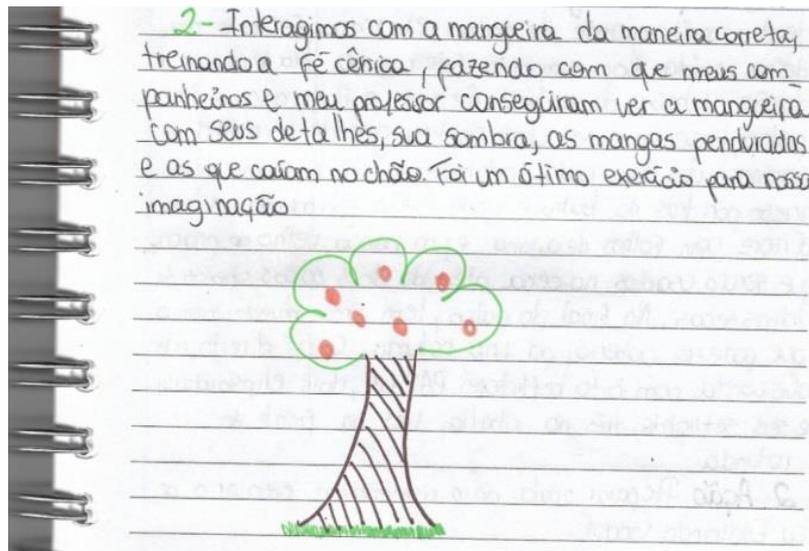
Thiago Boaventura e Elder de Paula. O professor propôs uma situação e lugar: estávamos os três visitando um cemitério. Também, individualmente, nos foi dado um objetivo: o meu era fazer meu colega Thiago mencionar uma terceira pessoa. Segundo diário de bordo pessoal, fizemos uma descrição detalhada do local:

“Dia de sol, estamos em um cemitério antigo, com pés de manga espalhados pelo campo. As lápides e túmulos grandes estão dispostos de formas lineares, com três caminhos separando-os. Se escuta ao longe o som de sinos de uma igreja. Tem poucas pessoas vagando pelo local. Ao levantar do túmulo de minha tia, terminando minhas preces, encontro Thiago. Nos juntamos para conversar debaixo de uma pé de manga, quando avistamos Elder que se ajunta a nós” (SOUZA, 2016).

Cada um tinha que alcançar seu objetivo através de ações escolhidas durante o jogo de improvisação. O que fez a experiência tornar-se uma das mais ricas de todas as vividas durante a matéria, foi a interação com o pé de manga que os três encontraram e exploraram durante o jogo. As ações exploradas afetaram a turma de tal maneira que após o exercício, os colegas compartilharam ter conseguido imaginar a mangueira mesmo sem nenhum adereço cênico ter sido utilizado, apenas pela nossa interação com o objeto imaginado. A anotação no diário de bordo pessoal diz o seguinte: “interagimos com a mangueira de maneira correta, treinando a fé cênica, fazendo com que meus companheiros e meu professor conseguissem ver a mangueira com seus detalhes” (SOUZA, 2016).

Tal constatação levou-me a indagar ainda mais sobre o papel da ação, sua importância e influência não só na criação da personagem, mas também no processo de dualidade levantado por Stanislavski e Kusnet. Durante o exercício, podemos dizer que: 1) Éramos três alunos realizando um exercício cênico e tentando dar o nosso melhor, 2) Éramos três pessoas visitando um cemitério e conversando debaixo de uma mangueira. Para equilibrar essas realidades, vejo que exercitamos *ações externas e internas, o se mágico, fé nas circunstâncias dadas e imaginação*, de maneira a criar uma realidade cênica.

Ressalto também, que esse exercício e as outras experiências vividas na disciplina Interpretação Teatral 2, foram responsáveis por me instigar a querer pesquisar mais a fundo o trabalho de Stanislavski, seus desdobramentos e as críticas ao mesmo. Ela serviu como um *fator ativante* para o meu trabalho.



**Figura 1 - Trecho e ilustração sobre experiência narrada**  
**Fonte: Diário de bordo de Interpretação 2**

Revisitando a epistemologia da palavra personagem, relembramos o que já foi explicado: ela é composta pelo prefixo *persona* e pelo sufixo *-agem*. Relembramos também que *-agem* traz para o termo o sentido de ação. Partindo dessa constatação, me pergunto o que ela significa, e me deparo com a pesquisa de Stanislavski no que diz respeito à *Análise Ativa*. Porém, antes de partir para as explicações levantadas por Maria Knébel e Eugênio Kusnet sobre a técnica pesquisada pelo diretor russo em seu último estúdio, acho necessário levantar algumas ponderações que Stanislavski já havia realizado em seus primeiros escritos sobre o processo que ele chamava de Análise.

Em *A criação de um papel* (2005), Stanislavski explica que “pela análise o ator passa a conhecer melhor o seu papel. A análise é, também, um meio de familiarizar-se com a peça toda, pelo estudo de suas partes” (p.26). Mais a frente ele nos diz que o objetivo dessa técnica de estudo ajuda a artista a encontrar *estímulos*, *impulsos*, *ardores* que a ajudam na interpretação. Segundo Stanislavski, a análise “disseca, descobre, examina, estuda, pesa, reconhece, rejeita, confirma” (2005, p.88) a fim de estimular a criatividade da artista. A atriz, uma vez entendida a personagem e sua trajetória no enredo, e tendo ativado diferentes *estímulos criadores*, deve “dar a estas o maior campo de ação possível para que se manifestem” (STANISLAVSKI, 2005, p.189). A ação será a maneira de por em prática todo o conhecimento acumulado através da análise e do exercício da *imaginação*. Por mais que pareça óbvio, esse é um processo que demorou a ser entendido durante a minha caminhada como artista.

A minha carreira como atriz começou dentro da academia, então a maior parte do que sei de técnica e teoria teatral aprendi na Universidade. Dentro da minha experiência, os processos de construção de personagem sempre foram muito racionais. Assim, durante o processo de *Isso não é real*, demorei um tempo para parar de racionalizar as ações. E este é outro ponto que gostaria de frisar. Tanto Stanislavski (2005) quanto Kusnet (1992), mencionam que ao contrário de como a análise é compreendida em outras áreas de conhecimento, na arte é importante que ela não seja puramente racional. Stanislavski nos diz que no campo das artes “qualquer análise intelectual, empreendida por si só e como único objetivo, será prejudicial, pois suas qualidades matemáticas e secas tendem a esfriar o impulso do élan artístico” (2005, p. 26).

Se a análise não deve ser um processo somente intelectual, então como a artista deve proceder? Em *A criação de um papel* (2005) Stanislavski nos explica que a experimentação no plano físico é tangível e nos ajuda a acreditar naquilo que estamos vivenciando em cena (p.190). Ele nos diz que “o corpo é convocável. Os sentimentos são caprichosos. Portanto, se vocês não puderem criar espontaneamente um espírito humano em seus papéis, criem a entidade física do papel” (2005, p.190). Essa premissa seria uma das bases para as últimas experimentações realizadas por Stanislavski em seus últimos anos. Essa técnica ficou conhecida como Análise Ativa.

A diretora russa Maria Knébel “é uma das grandes responsáveis pela divulgação do método de Análise Ativa” (MARTINS, 2011, p.45). Em seu livro *Análise-ação: prática das ideias teatrais de Stanislavski* ela também pontua a importância do estudo das ações físicas. A diretora explica:

“É preciso tornar suas as ações da personagem. Apenas assim pode-se alcançar a sinceridade e a veracidade. É preciso colocar a si mesmo na posição do personagem, nas circunstâncias propostas pelo autor. Para isso é preciso executar, logo de início, as mais simples ações psicofísicas ligadas a um determinado acontecimento. Ao ator é imprescindível, antes de mais nada, ‘uma sensação real da vida do papel, uma sensação não apenas da vida psíquica, mas também do corpo.’ (KNEBEL, 2016, p.38)

Dentro da Análise Ativa, uma das maneiras de estimular a ação física é através de análises e experimentações dentro das circunstâncias propostas e a identificação dos fatos ativantes da narrativa. Quanto às circunstâncias propostas, Knebel nos explica que é impossível a total concepção da personagem se a atriz “não reunir previamente todos os traços que o autor atribui ao personagem e que

ditam um determinado comportamento” (2016, p.126). Stanislavski também já havia explicado que os contextos histórico, literário e físico também influíam no trabalho sobre o papel:

“Uma peça e seus papéis têm muitos planos pelos quais vai fluindo a sua vida. Primeiro temos o plano externo dos fatos, acontecimentos, enredo forma. Contiguamente, há o plano da situação social, subdividido em classe, nacionalidade e ambiente histórico. Há um plano histórico. Há um plano literário, com suas ideias, seu estilo e outros aspectos. Há um plano estético, com suas subcamadas de tudo que é teatral, artístico, e tudo que se refira ao cenário 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, objetivos e ações físicas, caracterização exterior” (STANISLAVSKI, 2005, p.29).

No que se refere aos fatos ativantes, esses são os momentos dentro da narrativa que são importantes para o desenvolvimento da personagem trabalhada. Sua importância se dá porque quando eu, como atriz, “submeti os fatos da peça à minha própria experiência pessoal, toda a vida e as circunstâncias externas e internas do meu papel já não parecem estranhas como antes, mas presentes, verdadeiras” (STANISLAVSKI, 2005, p.59). Knebel (2016) nos explica que as experimentações físicas em cima dos acontecimentos componentes da narrativa nos ajudam a vencer a tendência à racionalização. Ela explica que com essa opção de exercício “é como se o ator fosse imediatamente colocado nas condições da vida do personagem, no mundo da própria peça” (KNEBEL, 2016, p.51). A divisão da peça em fatos foi um dos primeiros exercícios realizados no processo de *Isso não é real*.

Vale mencionar que ação é diferente de movimento e gesto. A diferença entre esses termos não é um assunto que vou abordar nesta pesquisa. Mas, vale ressaltar que a ação transforma, faz algo acontecer, mesmo que só internamente, enquanto que o gesto ou o movimento, não necessariamente. Stanislavski pondera em seus livros sobre a gestualidade e a ação: “é por demais frequente que os atores em cena abafem e obscureçam a ação justa e adequada aos papéis que estão interpretando, com o uso de uma quantidade supérflua e inoportuna de gestos” (2015, p.115). Por sua vez, Kusnet afirma que toda ação tem uma lógica, é contínua, ininterrupta, interior e exterior e sempre tem um objetivo (1992, p. 35). Ele faz uma ressalva alertando as artistas a respeito do uso de gestos e movimentos no estudo da ação física. Kusnet nos diz que: “agir fisicamente não quer dizer executar apenas uma série de movimentos do personagem. É um erro interpretar assim esse termo de Stanislavski” (1992, p. 103).

Já o professor Laédio José Martins (2011) explica que esse processo de trazer para o corpo as ações da personagem é facilitado pelo uso do *se mágico* e da resposta às perguntas “quando, onde, por quê e para quê está em cena” (p.64). No enredo construído por Stanislavski em *A preparação do ator* (2019), o diretor Torstov propõe uma circunstância dentro de um exercício usando o *se mágico*, e ao ver o imediato resultado em seus atores, ele afirma que “essa palavra tem uma qualidade particular, uma espécie de poder que os seus sentidos captaram e que produziu em vocês um estímulo interior, instantâneo” (p.76). Todos esses levantamentos me remetem aos passos para uma correta *instalação* tratados por Kusnet em *Ator e Método*. Tendo em vista as três etapas da instalação, a passagem das etapas se dá mediante a utilização do *se mágico*.

Tomo como exemplo uma das experiências durante o processo de construção da personagem Gui. Durante a montagem, foi comum o exercício de explorar os elementos do teatro Helena Barcelos como se fossem o espaço fictício proposto. Explico melhor esse processo no capítulo a seguir. Porém, para mim foi importante a relação criada com os andaimes que seriam as árvores da ilha. Tendo em mente que eu precisava “1) Estabelecer a situação imaginária. 2) Fixar as necessidades imaginárias. 3) Tomar atitude ativa para com o imaginado.” (KUSNET, 1992, p.55), segundo diário de bordo o meu raciocínio foi: “*se isso é uma árvore* e eu preciso subi-la, então preciso testar diferentes maneiras de subir sem que seja perigoso”. A experimentação foi em cima de uma circunstância proposta: o espaço. E eu respondi às necessidades da personagem de uma forma ativa.

Ainda assim, uma questão fica em aberto: onde se encaixa a dualidade atriz-personagem dentro de todos estes levantamentos? Também posso exemplificar o processo de dualidade dentro da mesma experiência relatada. Ainda que eu, exercendo meu ofício de atriz, entenda que o andaime na minha frente é uma árvore, ele não deixa de ser um andaime. Antes de o processo começar, eu montei aquele andaime. Eu o amarrei para que ficasse mais seguro. Eu, durante a apresentação do espetáculo, durante a interpretação de Gui, enquanto entendo que o andaime é uma árvore, preciso ter cuidado para não me machucar. A atenção e a prontidão para com o espaço real existem enquanto o jogo no espaço fictício acontece. E é justamente esse equilíbrio que traz a graça de ser artista de teatro.

## SOBRE O PROCESSO DE ISSO NÃO É REAL

“É só uma sensação. E você tem a impressão que não está caçando, mas – sendo caçado.”  
William Golding.

Ao embarcar como aluna do Projeto de Interpretação Teatral no segundo semestre de 2019, eu sabia que dois desafios me esperavam. O primeiro seria me adaptar ao ritmo do processo físico que seria demandado não só pela orientadora da matéria, a professora doutora e ilustre Márcia Duarte, mas também pela decisão da turma de fazer sua própria adaptação do livro *Senhor das Moscas* de William Golding, publicado por primeira vez em 1954. No que se refere ao primeiro, minha maior preocupação era a falta de experiência em processos de teatro físico que tive ao longo da minha pequena jornada como atriz até agora. O segundo desafio consistiria nas dificuldades que uma intérprete encontra ao dar vida a uma criança em cena. Todas as personagens do texto eram meninos. O estudo do momento da infância é sempre um lugar curioso: quem ainda não passou por ele é quem ainda o está vivenciando. Porém, mesmo considerando a vivência da minha infância uma etapa recheada de muita brincadeira e zombaria, acessar essa memória sem cair no caricato é uma demanda que requer muito treino, observação de si mesmo e controle do ego.

Cabe também aqui ressaltar uma terceira problemática levantada pela turma durante o processo de apropriação do texto: o gênero das personagens. No romance original, todas as personagens são meninos. Tal detalhe levou o coletivo a discutir a inserção do papel da mulher dentro da narrativa e como esse fator influenciaria nas construções das personagens propostas. Tendo em vista a complexidade do discurso sobre os conflitos que o gênero poderia acrescentar à dinâmica da peça, a opção escolhida pelo coletivo foi a de não adentrar tão profundamente nessa discussão. Porém, o processo de entender a personagem Gui como uma criança, menina e caçadora me levou a encontrar paralelos entre a minha vivência na infância e as atitudes que Gui teria dentro da experiência de *Isso não é real*.

Assim, a construção de Gui como personagem, e o encontro da mesma com meu corpo de atriz perpassou não só a exploração no âmbito da mobilidade corporal ou a pesquisa no âmbito da dualidade, mas também um trabalho que reuniu

autoquestionamentos e estudos de mesa envolvendo a vivência da criança para responder: quem é minha personagem? O quê há por trás das escolhas e atitudes tomadas por ela durante a narrativa proposta? O quê há de sutil na natureza de uma criança propensa a violência? Qual parte de mim eu encontro em Gui? O quê eu como atriz construí e descobri ao longo do processo que propiciou o contato entre nós duas?



Figura 2 - Gui antes da cena da festa da fogueira.  
Fonte: Thiago Sabino. Brasília, 2019.

## O PRIMEIRO CONTATO COM O UNIVERSO DO PAPEL

Como já mencionado, a montagem de *Isso não é real* teve como ponto de partida o livro *Senhor das Moscas*, escrito pelo novelista e dramaturgo inglês William Golding. O trabalho com o texto começou previamente na disciplina Projeto em Interpretação Teatral. A turma chegou à escolha do texto uma vez levantada suas vontades individuais na disciplina Metodologia da Pesquisa em Artes Cênicas, ministrada pela professora Dra. Roberta Matsumoto no primeiro semestre de 2019. Outras obras, como *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley e *Ensaio sobre uma cegueira* (1995) de José Saramago, foram consideradas no momento em que a turma decidiu questionar como se daria a reorganização de uma sociedade? Quais seriam as relações criadas? Existiriam estruturas políticas? A escolha por Golding se deu graças ao universo brindado pelo autor trazer a reflexão sobre a tendência que o ser humano tem à barbárie e a necessidade da sua natureza ser controlada.

Em *Senhor das Moscas*, um avião com um grupo de crianças cai em uma ilha. As crianças sobrevivem ao acidente, porém ao constatarem a ausência de adultos, percebem que terão que estabelecer regras para manter o convívio e tentar um resgate. Com o passar do tempo de isolamento na ilha, as necessidades levam as crianças a se dividirem em grupos. A história narra como os conflitos de interesses entre estes grupos leva a relação das crianças a um estado de completa brutalidade. O livro foi adaptado para o cinema em 1963 com roteiro e direção de Peter Brook.

O primeiro passo por parte da turma foi uma leitura do livro e o levantamento por capítulo dos acontecimentos que marcavam o desenvolver das personagens dentro da narrativa. As cenas destacadas foram: o primeiro toque da concha por Ralph, dando lugar a reunião dos sobreviventes; o primeiro incêndio; a divisão das tarefas; a primeira caça bem sucedida do grupo dos caçadores; a cisão entre os dois grupos; a festa na fogueira; a morte de Simon; o rapto dos óculos de Porquinho; último embate entre os caçadores e Ralph; a morte de Porquinho; a perseguição final de Ralph e o resgate das crianças por parte de um adulto.

Após esse levantamento, partimos para entender como nós como coletivo recriaríamos as propostas do texto dentro das estruturas de uma encenação teatral.

## **AMBIENTAÇÃO**

Visualizar os elementos do Teatro Helena Barcelos como elementos da ilha foi a base para conceber a personagem dentro da história. Onde estão essas crianças? Como elas exploram e reconhecem os diferentes ambientes que existem dentro daquele espaço? Decidimos também experimentar com andaimes e arquibancadas do teatro, que se encontravam disponíveis para uso. Também contamos com auxílio do Coletivo CoisAzul, encabeçado pela Professora Doutora em Arte Contemporânea Fabiana Marroni, que emprestou para o projeto os puffs azuis que ajudaram na construção da pedra da ilha.



**Figura 3 - De esquerda pra direita: Gustavo Haeser, Maju Souza, Marianne Marinho, João Pedro Ricken, Daniela Souza, João Gabriel Aguiar e lasmin Noronha na primeira experimentação com andaimes no espaço**

**Fonte: Tauã Franco. Brasília, 2019.**

A criação da ambientação da ilha se deu principalmente através de jogos propostos pela diretora. A escolha da cenografia, a montagem da mesma e o figurino surgiram da experimentação com o espaço do teatro. Os exercícios me possibilitaram explorar minha mobilidade corporal e redescobrir prazeres como explorar lugares altos e subir/descer andaimes. Descobri também um divertimento em explorar apoios. Segundo diário de bordo individual, eu “explorei me divertir, me apoiar em partes menos comuns como ombro, braço, dedos, cabeça” (SOUZA, 2019). Esses detalhes serviram de gatilho para que eu percebesse como eu, como criança, aproveitaria uma ilha e me ajudou a ativar minhas memórias de experiências na praia.

## **JOGOS E BRINCADEIRAS RECORRENTES**

Os jogos mais recorrentes nesse primeiro momento foram os seguintes:

1. JOGO DA BOBINHA: Em grupo, uma pessoa é a bobinha e tem que tentar pegar o objeto que os outros colegas jogam entre si. O ideal é todos

explorarem o lugar da bobinha, e perceber as sensações geradas a partir disso. Com o passar das práticas, o jogo foi adquirindo novas propostas de movimentações. Tripudiar, enganar a bobinha, esconder o objeto, tirar a bobinha do caminho: todas essas ações eram válidas contanto que não se perdesse o ritmo do jogo. Tanto experimentando no lugar da bobinha quanto fora dele, uma proposta de ação se fazia presente: rir. Não só rir no quesito de se divertir, mas buscar o riso, em si ou no parceiro, como estratégia de jogo.

2. JOGO MENINO-COISA-BIXO: Um aluno se movimenta pelo espaço utilizando planos baixo, médio e alto. A proposta é se relacionar com os companheiros entendendo-os como elementos da ilha. Foi o exercício que mais me ajudou no quesito de explorar apoios, força e consciência corporal. O jogo progrediu para a experimentação de movimentos ora entendendo-se como menino, e ora como animal. Experimentamos também a criação de trilhas com os corpos, agrupamentos e labirintos para visualizar a mata. Durante as práticas diárias, o trabalho com a voz era sempre presente e iniciado no começo da aula. As vozes deram lugar aos sons que associávamos à mata. E dentre esses, eu buscava identificar quais sons davam medo, quais eu gostava, de onde eles viam, e como meus sons se acoplavam ao conjunto criado pela turma.
3. JOGO DO BASTÃO: Cada integrante da turma deveria procurar e construir um bastão. A referência do bastão surge não só das práticas corporais milenares que o usam para explorar mobilidade, mas também da referência do filme dirigido por Brook em 1963. No filme, as crianças utilizam bastões (galhos) para se movimentar pela ilha, caçar e exercer poder uns sobre os outros. Assim, como o jogo do menino-coisa-bicho, a interação com o bastão me motivou bastante a exercitar minha *imaginação*. Para a construção do meu primeiro bastão, escolhi um pequeno galho de jaqueira encontrado perto de onde moro, tirei a casca seca por fora e lixei. Uma vez pronto, comecei a brincar com ele: vi seu tamanho, seu peso, formas de poder segurá-lo. Em sala de aula, interagíamos em dupla seguindo o comando *puxa-empurra*. Segundo diário de bordo coletivo<sup>9</sup>, o *puxa-empurra* consiste em “aceitar e

---

<sup>9</sup> O diário de bordo coletivo foi criado e alimentado pelos monitores da disciplina César Augusto Azenha e Tauã Franco.

resistir colocando a dupla em pequenos apuros” (AZENHA E FRANCO, 2019). O jogo foi se desdobrando para o que seria uma disputa de bastões. No diário de bordo coletivo consta que a disputa surge com “o intuito de criar dinâmicas de movimento de disputas pelo bastão com foco na qualidade do movimento e precisão da ação” (AZENHA E FRANCO, 2019). Através desse exercício descobri um leve apego ao bastão que eu tinha construído, e a ideia de ter que disputa-lo com alguém me colocava em uma atitude de defesa.

Como resultado da constância dos jogos no decorrer dos ensaios, suas estruturas e variações foram utilizadas na construção de mais de uma cena do espetáculo final. O jogo da bobinha, por exemplo, foi base para a cena do roubo dos óculos de Aninha<sup>10</sup> por parte do grupo dos caçadores, acontecimento próximo ao final do espetáculo. Já o Menino-Coisa-Bicho ajudou na construção da partitura que constitui grande parte do primeiro momento dos caçadores em cena: ao se encontrarem, usam dessa movimentação para percorrer a floresta até o chamado da concha. Já a relação com o bastão ocorreu durante a maior parte do espetáculo, mas detalharei essa experiência um pouco mais adiante.

Diversos jogos funcionaram como alavanca para o encontro com as crianças da narrativa. Durante o processo de conhecimento das personagens e de ambientação da ilha foram utilizadas muitas brincadeiras tais como pique-pega, pique-esconde, pique-bandeirinha, estátua, entre outras. Esse tom também foi apropriado em exercícios corporais mais complexos para ajudar a criar o vínculo e atmosfera do espetáculo. Todo esse processo se deu antes da divisão das personagens, o que brindou também a possibilidade de que todos experimentassem as falas e corpos dos diferentes papéis que eram propostos. Gui não era minha primeira opção. Porém, as sensações acumuladas com as práticas dos jogos me levaram a encontrar nessa personagem um lugar de reconhecimento, conexão. Poucas aulas depois, me vi sendo escolhida pela turma e pela diretora para interpretar Gui, a menina caçadora.

---

<sup>10</sup> A personagem Porquinho do livro de Golding, foi dividido entre as alunas Iasmin Noronha e Julia Tempesta. A divisão deu origem as personagens Aninha e Burrinha, respectivamente.

Antes de prosseguir no relato da experiência em *Isto não é real*, gostaria de analisar algumas intersecções entre a referência bibliográfica da pesquisa e as vivências anteriormente descritas.

Durante minha jornada acadêmica ouvi diversas críticas ao que se dizia *método stanislavskiano*, mas consigo reconhecer a influência de sua pesquisa em diversos caminhos escolhidos nas experimentações. O treinamento da imaginação por meio da ação física foi ponto chave. Aplicando o princípio do *se*, consegui criar um mapa da ilha. Eu sabia dizer onde era a praia, onde era a fogueira, onde subir, onde esconder. Essa experiência me remete às pontuações de Knebel sobre “tornar suas as ações da personagem” (p.38). A diretora russa também fala sobre as vantagens de começar o processo do espetáculo partindo do estudo das circunstâncias propostas.

Exercitar as circunstâncias dadas me ajudou a me entender dentro dos acontecimentos da peça. Essa análise também me facilitou entender como o comportamento das crianças vai se tornando mais violento, o que acontece em cada estágio da dramaturgia que ativa essa mudança. Tal facilidade se deu graças ao mapeamento que a turma fez dos acontecimentos e também dos fatos ativos das personagens. Relembrando, Stanislavski explica que “ao desmontar a peça em grandes acontecimentos, o ator aprende a definir o lugar que determinado acontecimento ocupa na vida da personagem” (KNEBEL apud STANISLAVSKI, 2016, p. 231). Assim, pude analisar a atitude da minha criança nos momentos chave da história. Porém, a trajetória da personagem também é alimentada por outras experiências que influem e justificam sua evolução e objetivo dentro do todo.

### **GUI: A MENINA CAÇADORA**

Uma vez distribuídos os papéis, cada um do elenco ficou responsável por desenhar as características de suas personagens com base no livro de Golding e no texto que estava sendo construído. No que se refere à Gui, ela não era uma personagem descrita no texto de Golding, porém surgiu como um compilado de noções sobre o grupo de caçadores. Na obra de William Golding, os caçadores seriam o grupo que se formaria pelas crianças que formavam o coro liderado pelo antagonista da história: Jack<sup>11</sup>. Eles aparecem juntos depois do acidente no início

---

<sup>11</sup> Na adaptação da turma de Projeto em Interpretação Teatral, Jack tem seu nome alterado para JP e é interpretado por Gustavo Haeser.

do livro, e são designados responsáveis pela caça no momento da divisão das tarefas. O livro diz:

“A criatura era um grupo de meninos, caminhando mais ou menos a passo de marcha em duas filas paralelas e envergando trajes excêntricos. As calças, as camisas e outras peças de roupas eles traziam nas mãos: mas cada um dos meninos usava um barrete negro de forma quadrada com um distintivo prateado” (...) “O menino que os comandava usava um uniforme igual, mas o distintivo de seu barrete era dourado. Quando o grupo chegou a mais ou menos dez metros da plataforma, ele gritou uma ordem e todos pararam, ofegantes, suando, oscilando à luz feroz do sol” (GOLDING, 2014, p.20)

Esse primeiro trecho sobre as personagens já sugere algumas características: eles já se conheciam antes do acidente, eram propensos a uma militarização e se apresentam como seguidores de Jack. Mas adiante (2014, p. 23), Golding nomeia alguns desses meninos: Maurice, Bill, Robert, Roger, Harold, Henry. Com o passar do tempo dentro da narrativa, Golding atribui a essas crianças ações belicosas, zombeteiras, e mais relaxadas com a situação de isolamento se comparadas com a atitude que o protagonista, Ralph, tem dentro do enredo. Vendo a configuração da turma, a diretora escolheu que o núcleo dos caçadores seria composto por quatro alunos. Assim, as noções levantadas no livro deveriam ser divididas entre as quatro personagens: JP, Manu<sup>12</sup>, Gui, e Cleiton<sup>13</sup>. Selecionado tal núcleo, o passo seguinte era delinear a trajetória e o objetivo de cada um dentro do grupo dos caçadores e dentro da narrativa geral.

No princípio eu não me preendi em definir uma identidade de gênero para Gui. Na obra de Golding são todos meninos, mas na adaptação o gênero das personagens seria construído juntamente com as vivências em cena. Eu a entendi mulher somente mais adiante no processo. Portanto, segundo diário de bordo individual, Gui é descrita em um começo como “esperto, engraçadinho, carismático, propositivo, inquieto e que caça por diversão”. Dentro do núcleo dos caçadores, seria a personagem instigadora. Vibra mais na zona da zombaria do que da agressão, mas é a que da corda às ações violentas de seus companheiros, principalmente de Cleiton, personagem que é mais propensa à violência. Uma cena que exemplifica bem seu papel dentro do grupo é quando ela incita Cleiton a empurrar Aninha na frente de todos, derrubando seus óculos. Gui e Cleiton tem

<sup>12</sup> A personagem Manu foi a adaptação de Maurice, e foi interpretada por Priscila Tavares.

<sup>13</sup> A personagem Cleiton é a adaptação de Roger, e foi interpretado por João Gabriel Aguiar.

também uma relação especial com Manu: gostam de tripudia-la e assusta-la, porém esse relacionamento possui um tom mais afetuoso.



**Figura 4: Gui e Cleiton caçando de Manu**  
**Fonte: Thiago Sabino. Brasília, 2019.**

Concluída a construção do texto adaptado pelo núcleo da dramaturgia, começaram as experimentações pontuais sobre o mesmo. E então me vi em um momento de quebra do fluxo criativo. Estava cansada e travada. Diversas vezes a partir deste momento relato no diário de bordo individual dificuldade para propor em cena. Pontuo em vários momentos a necessidade de deixar de racionalizar as questões e resolve-las através da ação. Foi também nesse momento da criação que comecei a conceber Gui como uma menina. Dentro dessa concepção, entendia a personagem como uma criança que tinha atitudes e inclinações que socialmente não são associadas a mulher. Para exemplificar, uma dessas atitudes seria a falta de cuidado para com sua imagem pessoal: a personagem chega à ilha com um penteado, que com o passar do tempo vai tornando-se um emaranhado de sujeira e fios soltos despenteados e embolados.

Um dos exercícios que me ajudou a reativar meu estado criativo foi a experimentação para a construção da cena 9 ou *cena das cabanas*. O exercício aconteceu fora da sala de aula, nas árvores do jardim do Instituto de Artes. Dentro da narrativa, essa cena representaria a passagem de tempo das crianças na ilha. No quarto capítulo da obra original, Golding descreve brevemente como a nova realidade afetara a aparência das crianças. Terra, areia e argila são elementos que o

autor menciona. Os mesmos estão presentes tanto nas roupas agora desgastadas, ou na cena em que Jack pinta sua cara para se camuflar e conseguir dessa vez sim caçar algum animal. A diretora pediu então que os alunos trouxessem material similar para ser utilizado durante a prática.

Divididos em dois grupos, já agora intitulados “caçadores” e “cabanas”, começamos a brincar com os materiais. Durante o exercício, experimentava-se o texto, portanto havia uma movimentação que acabava facilitando o sujar a roupa. Também os integrantes dos grupos interagiam entre si, se pintando e desenhando coisas nos corpos uns dos outros. Como no lugar onde estávamos tinham muitos galhos e folhas, nos aproveitamos disso para imaginar como as crianças usariam tais elementos como acessórios. Foi neste momento que retomei a imagem do bastão, da brincadeira com galhos. Descobri que esse seria um passatempo que essa criança provavelmente teria: inventar formas de transformar um bastão em um brinquedo, usar o bastão para explorar, caçar, ou caçoar de alguém. O bastão se transformaria em um companheiro daqui pra frente.



**Figura 5: Gui na experimentação da cena das cabanas**  
**Fonte: João Pedro Ricken. Brasília, 2019.**

A etapa final do processo consistiu em resolver todas as travas pela ação. O texto era parte do corpo, e ao analisar esse resultado consigo entender Knebel quando a diretora explica: “Toda memorização mecânica do texto faz com que a palavra, segundo uma expressão do próprio Stanislavski, ‘assente-se no músculo da língua’, ou seja, vire clichê, palavra morta” (2016, p.29). Nós sabíamos o texto porque nosso corpo já sabia uma partitura das ações físicas. Outro elemento que nos ajudou nesse mesmo quesito foi a diretora frisar mais na intenção das falas do que nas palavras exatas a serem ditas. Assim, se dava espaço para a possibilidade da improvisação, a qual segundo Kusnet (1992, p.98), é necessária em todas as etapas do trabalho da atriz.

## **APRESENTAÇÕES**

Chego agora ao ponto onde falo do momento de contato com o público. No total, foram cinco apresentações realizadas durante a mostra universitária Cometa Cenas. Aqui, sinto que é necessário retomar a discussão que Josette Féral levanta sobre o olhar do espectador. Féral também menciona que o mesmo exerce três clivagens (2015, p.108). A primeira trata sobre o espaço. O espectador reconhece a dualidade entre o espaço fictício e o espaço real, e assim juntamente ao artista “rearticulam os signos, retirando-os de seus sistemas habituais de significação e integrando-os a outro universo ficcional” (2015, p. 109). Com o adentrar dos espectadores no Teatro Helena Barcelos, senti o concretizar do imagético da ilha.

Segundo Féral, a segunda clivagem faz jus aos eventos (2015, p. 109). O espectador vê o corpo material subindo e descendo os andaimes, mas também vê a personagem subindo e descendo a árvore. Féral explica:

“Em qualquer evento observado, a ação representada envolve o real – apesar do jogo de aparência e ilusão – e é percebida enquanto tal: os corpos movimentam-se, fazem gestos, realizam ações, os objetos têm certa densidade, as leis da gravidade funcionam. Mais uma vez, o espectador percebe tal dualidade, a fricção entre realidade e ficção” (2015, p.110).

Essa afirmação da autora me ajuda a entender ainda mais o olhar do espectador como propulsor da dualidade atriz-personagem. E verifico sua veracidade quando sinto o espectador reagindo junto a personagem a cada acontecimento que, como atriz, já sei que são marcos importantes na trajetória da peça.

A terceira clivagem proposta por Férral (2015, p.111) é a que mais se aproxima desta pesquisa. Ela faz referência direta ao trabalho da atriz. Para a autora, a atriz está sempre no limite entre o pulsional e o ficcional. O olhar do espectador percebe esse jogo. A autora explica que “a beleza do jogo do ator provém, precisamente, desse combate incessante entre a mestria de seu corpo e o permanente transbordamento que o ameaça” (2015, p.111). O limite entre o real e o imaginário, esse espaço resultado do equilíbrio de circunstâncias, me remetem ao processo de dualidade.

Todas essas assimilações pós-estreia e pós-análise de todo o processo me levam a querer me aprofundar mais nos conceitos técnicos onde encontrei apoio. Tendo em vista que a turma tinha escolhido continuar com o processo na matéria de Diplomação em Interpretação Teatral, finalizei esta etapa tendo em mente que deveria adentrar mais em algumas questões de Gui. Essas mesmas questões, que para mim me ajudariam a aprimorar o contato com a personagem, foram levantadas durante a banca avaliadora. Durante a mesma, as professoras avaliadoras Alice Stefânia e Fabiana Marroni me chamaram atenção sobre as sutilezas da construção da personagem: como se dá o crescente violento? O que há por trás da zombaria? Quais outras referências imagéticas para este trabalho? Esses levantamentos me levaram a outra vez exercitar minha *imaginação* e alimentá-la de forma mais livre.

Fiz um levantamento de livros, pesquisas e outros textos sobre a infância, além de me apoiar na experiência com as crianças do acampamento do MST<sup>14</sup> “Marias da Terra” durante a execução do projeto *A criança no campo e a vivência do MST como proposta para a cena*<sup>15</sup>. Chegamos a ter uma reunião no começo do semestre de 2020, porém chegou a pandemia. Com o coronavírus, o semestre e o processo foram pausados. Acreditei que o trabalho continuaria, então não parei de alimentar a construção de Gui. Porém, até o momento que foi escrito este trabalho, as atividades presenciais na Universidade não foram retomadas. Juntamente com a nova orientadora, a professora Alice Stefânia, a turma decidiu iniciar outro processo como decorrência do semestre remoto emergencial.

---

<sup>14</sup> Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

<sup>15</sup> Projeto realizado juntamente ao Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília de 2019, com orientação da profa. Dra. Luciana Hartmann e com apoio do projeto *Crianças Protagonistas: artes cênicas e diversidade cultural em escolas do DF*.

## ATRAVESSAMENTOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo dessa pesquisa era entender o que Stanislavski e Kusnet chamavam de *dualidade atriz-personagem*. Propus-me a investigar esta dualidade através da compreensão dos termos sobre imaginação, ação física, circunstâncias dadas, se mágico, fatos ativantes. Percebi que todos esses conceitos foram extremamente importantes durante o processo de *Isso não é real*. Entretanto, não foram somente esses os exercícios que facilitaram meu contato e coexistência com Gui. Minha experiência durante a pesquisa se apoia também em saberes que adquiri bem longe dos escritos de Stanislavski e seus predecessores.

Quando comecei o pré-projeto desta pesquisa e procurei por noções de personagem, achei muito conteúdos produzidos por pesquisadores de Universidades e Institutos brasileiros. Lembro-me que em uma conversa na aula de Metodologia da Pesquisa em Artes Cênicas, conversamos sobre gerar conhecimento, causar reflexões. São essas as provocações que me movem como pesquisadora. Assim, a primeira consideração que trago, e talvez a mais relevante, é a reflexão sobre a importância do fomento à pesquisa por parte das Universidades e Institutos Federais do Brasil. A pesquisa acadêmica inserida no contexto político social do qual fazemos parte atualmente, significa resistência. E me sinto honrada de fazer parte desse grupo.

Ainda sobre outros saberes, uma das primeiras recomendações que me fizeram nas Artes Cênicas foi: anote tudo. Disseram-me para anotar as experiências em sala de aula: desenhar sensações, colar fotos, registrar os processos. Então, ao longo da minha jornada acadêmica acumulei muitos cadernos, muitos diários. Eu já os havia revisitado, mas na construção desta pesquisa essas visitas foram constantes. Esses registros me permitiram analisar minha caminhada e visualizar meu crescimento. Por outro lado, também me ofereceram a possibilidade de rememorar ensinamentos, palavras, chamadas de atenção. Meus diários de bordo foram extremamente importantes para a construção da personagem Gui e para a conclusão dessa etapa da minha vida. Saudosismo e nostalgia estiveram presentes durante esta escrita, e muita felicidade também.

Durante 2019 tive a oportunidade de dar oficinas de teatro para crianças do MST. O objetivo das oficinas era reforçar mediante atividades artísticas a identidade de Sem – Terrinha das crianças do acampamento. O plano de aula contava com muitos momentos de brincadeira e pintura, cuja execução sempre partia de uma troca entre eu e as crianças. Os aprendizados conquistados com os Sem-Terrinha foram aproveitados para a construção de Gui. Para poder me conectar com meus alunos tive que relembrar detalhes da minha infância. Precisei me perguntar o que eu gostava de fazer, o que me fazia cansar, o que cativava minha atenção. Transporte esses questionamentos para o universo de Gui, exercício que me ajudou a me entender dentro das circunstâncias da personagem. O respeito com a terra e a natureza, a prontidão e a energia das crianças Sem-Terrinha colaboraram com minha postura diante dos elementos ficcionais da ilha de *Isso não é real*.

A diversidade de atravessamentos pelas quais passei durante o período da pesquisa me levou a entender que a experiência é que determina o método a ser seguido. As ferramentas escolhidas para o processo de construção de uma personagem podem ser determinadas pelas necessidades do próprio trabalho. Aqui decidi pesquisar a gramática stanislavskiana, mas em outro processo posso me servir de outras técnicas.

Gostaria de ter experimentado mais a construção da personagem Gui tendo entendido agora o papel da ação física. Como a primeira parte da experiência tendeu a ser racional, uma atitude mais ativa para com o processo me ajudaria a comparar os dois resultados. Algumas concepções apreendidas após o levantamento bibliográfico feito, principalmente a pesquisa no âmbito da Análise Ativa, seriam experimentadas na segunda parte do processo. Com a chegada da pandemia elas tiveram que ser aplicadas e adaptadas ao semestre à distância, que desembocou em um resultado completamente diferente.

O semestre à distância coincidiu em parte com a escrita deste trabalho. Portanto eu entendia as noções ao mesmo tempo em que as aplicava em um novo projeto. Brevemente explicando, juntamente às companheiras Marianne Marinho e Natália Macedo, elaboramos uma adaptação on-line de dois cantos do livro *Contos Negreiros* (2005), de Marcelino Freire. Assim como Gui, a nova personagem aqui desenhada – neste caso uma repórter – nasce da proposta de uma dramaturgia construída através dos textos *Solar dos Príncipes* e *Esquece*. Na abordagem da construção desta nova personagem, tentei aplicar as aprendizagens da pesquisa:

busquei solucionar os problemas por meio da ação. Entendi a ação como uma atitude para com as necessidades da personagem na cena. A ação me ajuda a corporificar essas sensações.

Outra consideração que faço é que a pesquisa acadêmica é fluída e contínua. Assim como a Universidade me mostrou caminhos, ainda tenho outros a descobrir. Por exemplo, acho importante ressaltar a predominância de textos europeus ensinados dentro da Universidade, o que reverbera nesta pesquisa. Gostaria de ampliar a bibliografia para abranger o processo histórico brasileiro e latino-americano.

Uma pesquisa parte de questionamentos, e gera outros. E nesse fluxo que a pesquisa e o amor pelo teatro me inserem ainda me sinto instigada a querer saber cada vez mais sobre elas, as personagens. Por fim, termino saudando a mim mesma por conseguir perseguir os meus sonhos. A jornada da pequena atriz vestida de fada continua.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZENHA, César; FRANCO, Tauã. *Diário de Bordo Coletivo*. Brasília: [s.l.], 2019. Online.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BUARQUE, de Holanda Ferreira Aurélio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- COELHO, F. Adolpho. *Diccionario Manual Etymologico da Lingua Portuguesa*. Lisboa: Plantier Editor, 1890.
- FÉRRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FREIRE, Marcelino. *Contos Negreiros*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- GOLDING, William. *Senhor das Moscas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. 3. ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013.
- KNEBEL, Maria. *Análise-ação: prática das idéias teatrais de Stanislavski*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo - Rio de Janeiro: Editora Hucitec, 1992.
- MARTINS, Laédio José. *Análise Ativa: uma abordagem do método das ações físicas na perspectiva do curso de direção teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS*. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2011.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Najfy, 2003.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALGUEIRO, JE. *Ideias do teatro na formulação da ideia de pessoa*. In: SPINK, MJP., FIGUEIREDO, P., and BRASILINO, J., orgs. *Psicologia social e personalidade* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais; ABRAPSO, 2011, pp. 41-58. ISBN: 978-85-7982- 057-1. Available from SciELO Books .

SOUZA, Daniela. *Diário de Bordo: Inter 2*. Brasília: [s.l.], 2016. 1 diário de bordo.

SOUZA, Daniela. *Diário de Bordo: PIT*. Brasília: [s.l.], 2019. 1 diário de bordo.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.