



FACULDADE CAL DE ARTES CÊNICAS

ALEXANDRE CARLOS RIBEIRO VIANNA SANTOS
(XANDO GRAÇA)

ATOR E PALAVRA:
A Relação do Ator com a Dramaturgia

Rio de Janeiro
2015

ALEXANDRE CARLOS RIBEIRO VIANNA SANTOS
(XANDO GRAÇA)

ATOR E PALAVRA:

A Relação do Ator com a Dramaturgia

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado ao curso de Teatro da
Faculdade Cal de Artes Cênicas, como
parte das exigências para a obtenção do
título de bacharel em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. CAROLINA PUCU

Rio de Janeiro
2015

Dedico este trabalho a Adriana Maia,
companheira de teatro e de vida e a
Magdalena, nossa melhor realização.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao instituto CAL de Arte e Cultura, sua diretoria, seu corpo docente, seus funcionários, por me proporcionarem uma retomada de contato gratificante e enriquecedora com o estudo das artes cênicas; ao Gustavo Ariani e ao Hermes Frederico pelos estímulos e acolhimento; a Carol Pucu pelos ensinamentos, incentivos e generosidade nas orientações; a Adriana Maia pela leitura atenta e pelas sugestões importantes e a turma BT4B pelo aprendizado conjunto, pela troca de experiências e pela convivência que em muito me engrandeceu.

Acredito que a relação do ator com o que ele fala – seus diálogos, suas palavras – é a conexão mais importante que ele pode fazer. O texto desenterra áreas escondidas no ator, dando-lhe mais riqueza de escolhas e personagens, que por sua vez são estimulados pelos textos de muitos autores brilhantes e diferentes. Ele ensina ao ator que atuação é mais a exploração de uma personagem que a definição de uma personagem.

Harold Guskin

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar para o ator em seu trabalho solitário com o personagem que lhe caberá desempenhar, um conjunto de ferramentas que o auxiliem a aprimorar a qualidade de sua preparação para a tarefa. Na cidade do Rio de Janeiro, onde se situam as duas maiores redes de televisão do país, os diretores e atores frequentemente se veem confrontados com os desafios gerados pela exiguidade no tempo de preparação e, em consequência, precariedade no aprofundamento do estudo necessário a levar suas funções a bom termo. Premidos pelo ritmo imposto pelas demandas de tempo e priorização das agendas do grande circo de teledramaturgia, os artistas, responsáveis últimos pela realização da obra, lidam no seu cotidiano de trabalho com uma corrida contra o tempo, em detrimento de um resultado artístico mais depurado. Atuando na periferia da conjuntura exposta acima, agravada pela falta de recursos econômicos e pelas agendas superlotadas das casas de espetáculos, as produções teatrais são obrigadas a adequar suas possibilidades de ensaios e apresentações levando em consideração tais circunstâncias adversas. Esse estudo tem por ambição oferecer uma contribuição para que o ator possa chegar à sala de ensaios em condições de estabelecer uma instância de diálogo mais instrumentalizada com o diretor da montagem e com o conjunto do elenco, valorizando o tempo coletivo e otimizando o processo de trabalho.

Palavras-chave: Ator. Texto. Aprendizado. Ferramentas de Trabalho. Método.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
1.1	PRIMÓRDIOS	7
1.2	O ATOR NO CAMINHO QUE O LEVA AO ENCONTRO COM O TEXTO	8
2	O ENCONTRO COM O TEXTO	10
3	O CENÁRIO CARIOCA DE 2015	15
3.1	AS CONDIÇÕES DE REALIZAÇÃO	16
4	O TRABALHO COM A PALAVRA	18
4.1	O ENSAIO DE MESA	19
4.1.1	AMIR HADDAD	21
4.2	O ATOR POR CONTA PRÓPRIA	22
4.3	O TEXTO COMO QUEBRA-CABEÇAS	25
4.4	O ENSAIO AFETIVO	28
4.4.1	HISTÓRICO	28
4.4.2	O PROCEDIMENTO	29
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	32
	OUTRAS REFERÊNCIAS	32

1. Introdução:

1.1 Os primórdios:

“Como tudo que existe, o drama tem um início. Contudo, o primeiro drama é também o derradeiro drama. Num certo sentido, é o drama contemporâneo. Ainda está sendo praticado pelas raças primitivas que sobreviveram dentro do nosso próprio século, ainda existe nos instintos básicos e reações do homem moderno, seus elementos cardeais ainda prevalecem, e sem sombra de dúvida sempre prevalecerão, no teatro.

A “primeira peça” é, necessariamente, um quadro heterogêneo, no qual traços diferentes se tornam visíveis ou se fundem em diferentes estágios. Mas em sua totalidade ele já é o gênero humano em luta contra o mundo, interno e externo, visível e invisível. Destarte, não é de espantar que sua biografia tivesse tanto a contar sobre nós mesmos.”

(GASSNER, 1974, p.XXIII)

Desde tempos imemoriais, o homem se utiliza da palavra, somada a gestos, expressões e ademanos para comunicar ao conjunto social de que faz parte ou visita, um fato, uma história, ou uma ideia que julga ter relevância para esta comunidade.

De que modo ele se organiza para desempenhar essa tarefa a contento? Como prepara a forma para os conteúdos que pretende comunicar? Como “estuda o seu texto”?

Muito já se escreveu e se produziu de conhecimento sobre esta matéria e este não é o foco do presente estudo¹.

De fato, um levantamento bibliográfico de toda fortuna crítica produzida sobre este assunto já se constituiria, por si só, em pesquisa aprofundada e merecedora de maior desenvolvimento.

Neste trabalho o escopo da ambição circunscreve-se a um olhar investigativo sobre as técnicas e procedimentos solitários à disposição do ator no estudo do texto teatral que uma vez utilizadas, podem auxiliá-lo a levar adiante sua tarefa de modo adequado.

¹ Cf. Borie, Rougemont de e Scherer (1996)

1.2. O ator no caminho que o leva ao encontro com o texto

Quando se inicia um processo de montagem de uma peça teatral, várias razões, isoladas ou combinadas, podem levar um ator a decidir tomar parte dessa empreitada. Por exemplo:

- Interesse na obra a ser montada;
- Interesse em desempenhar o papel que lhe foi oferecido na obra a ser montada;
- O desejo de trabalhar com o diretor a quem caberá conduzir a montagem;
- A ambição de figurar como parte de um elenco talentoso e prestigiado;
- A possibilidade de ingressar em uma companhia de trajetória estabelecida e continuada;
- A expectativa de estar contribuindo para a realização de uma obra de arte;
- A perspectiva de ser bem remunerado pelos seus serviços;
- A aceção de que através deste trabalho obterá reconhecimento enquanto artista talentoso e, conseqüentemente, status de celebridade (embora a realidade já tenha provado fartamente que essas duas condições quase sempre não se verificam numa relação lógica de causa e efeito...²);
- A esperança de que através dessa peça conseguirá estabelecer uma relação sólida de “networking”^{*} que o levará a ampliação de seu mercado de trabalho.

É longo e por vezes espinhoso o caminho que leva os atores a garantirem sua escalação em um elenco ou seu ingresso em um grupo ou companhia estável de produção continuada. A quantidade de atores em busca de uma chance no palco é, no Brasil como no mundo todo, infinitamente superior à oferta de oportunidades de trabalho. As ações de networking frequentemente utilizadas pelos atores na persecução de uma oportunidade de trabalho são diversas, de variadas naturezas, incluindo; frequentar festas, estreias, oficinas e demais eventos públicos promovidos por artistas ou empresários ligados ao segmento das artes cênicas; produzir fotos e currículos (“Material”, no jargão do setor) para distribuir entre produtores de elenco e agências de publicidade; produzir os seus próprios espetáculos onde terão o direito

² A esse respeito atribui-se ao escritor Norman Mailer o seguinte comentário: “O plano de realizar um filme com Lawrence Olivier e Marilyn Monroe jamais poderia dar certo, uma vez que ela era uma celebridade almejando ser reconhecida como grande atriz enquanto ele era um grande ator almejando ser reconhecido como celebridade”.

* Segundo o Dicionário Webster, Networking significa: “o ato ou processo de compartilhar informalmente informação e auxílio, especialmente entre os membros de um mesmo grupo profissional”. (T. do A.)

de reservar para si próprios um personagem de relevância ou mesmo protagonista; criar uma página com o seu perfil profissional nas principais mídias de comunicação virtual (Facebook, Twitter, Skype, Instagram, etc...)

De fato, a cada dia surgem novas e criativas estratégias de ingresso no mercado de trabalho de que estamos tratando, que seriam por si só merecedoras de análises mais detidas, e que não constituem o foco do interesse do presente estudo.

Independentemente de quais sejam as motivações do ator objeto da pesquisa em curso, sejam quais forem as estratégias que utilizou para conseguir sua escalação para um determinado trabalho, uma vez contratado para atuar em uma peça a primeira tarefa concreta de que necessitará lançar mão para realizar a sua missão no momento em que lhe for confiado um personagem é o estudo que lhe facultará o conhecimento, o mais abrangente possível, acerca deste personagem. Esse conjunto de falas e rubricas imaginadas e colocadas no papel por uma outra pessoa (pelo menos, na maioria dos casos), que muito provavelmente não participará da rotina dos ensaios (novamente, pelo menos na maioria dos casos), e que, portanto, não estará disponível para esclarecer dúvidas ou precisar dubiedades eventualmente contidas na sua obra, constitui-se no principal desafio, enigma e, por outro lado, uma vez adequadamente compreendido, no principal aliado do ator na persecução de suas metas.

2. O encontro com o texto:

No momento em que recebe o texto e toma conhecimento do personagem para o qual foi escalado, começam para o ator, uma série de interrogações sobre a melhor forma de enfrentar o desafio: Qual é o cerne da história? O que faz e diz o personagem em questão nessa história? Como coadunar as suas primeiras impressões com a linha de abordagem do texto proposta ou mesmo, determinada pelo diretor?

Quando diretor e ator convergem a respeito do entendimento da peça e do caminho escolhido para a encenação, nos encontramos no melhor dos mundos. A medida que os ensaios avançam a depuração da narrativa e dos sentidos contidos no texto tendem a se tornar mais evidentes para todos, permitindo mais e mais o surgimento tridimensional dos seus conteúdos.

Mas e quando o ator se vê surpreendido e frontalmente contrário a linha de direção?

Essa situação, de tão recorrente no cotidiano dos atores, foi tema de um filme que aborda a questão de maneira divertida e perspicaz. O filme chama-se “A Garota do Adeus”³ (the Goodbye Girl, no original) e nele podemos acompanhar o desespero do personagem vivido por Richard Dreyfuss, ator recém chegado ao circuito off-Broadway, com sérias pretensões a desempenhar o papel título em “Ricardo III” de modo clássico, e que se vê diante de um encenador com uma concepção diametralmente oposta às suas expectativas.

Renata Pallottini em sua obra “O Que é Dramaturgia” produz importante pensamento sobre o ofício do autor teatral, e que pela pertinência, por analogia também pode ser aplicado ao ofício do ator. Segundo Pallottini:

“(...) o que se pode ensinar por meio da dramaturgia é do mesmo teor do que pode ensinar um bom oleiro a um aprendiz, no que diz respeito ao ponto da argila; do mesmo teor do ensinamento que um carpinteiro transmite ao iniciante sobre como manusear as ferramentas; e assim por diante. Nenhum carpinteiro será bom se não tiver um mínimo de vocação, dedicação e amor ao ofício. No caso do autor da obra dramática, nenhum será bom se não tiver, ao menos, algo importante para dizer.” (2006:14)

³ Cf. A Garota do Adeus (The Goodbye Girl) 1977.

Parafraseando a autora, parece-me justo dizer que nenhum ator será bom se não tiver, ao menos, a compreensão apurada da importância dos significados daquilo que está dizendo no momento em que representa o seu personagem. Não se trata só do que o personagem está dizendo, mas, e talvez primordialmente, do como está dizendo e porque está dizendo.

Dando continuidade às suas reflexões acerca das questões concernentes à dramaturgia, Pallottini discorre sobre um tema que exerce influência marcante sobre o papel que ela exerce – e por extensão, da atenção destinada pelos atores a ela – na cena contemporânea:

“(…)A dramaturgia, através dos tempos e das variadas posições que tem sido tomadas no que lhe diz respeito, permanece um estudo e uma investigação do texto, não correspondendo, pelo menos estritamente, o espetáculo correspondente. Isso é claro - num período da história do teatro em que o espetáculo vem se tornando a parte mais importante do fenômeno teatral, a predominante, quase a única, no sentido de ser, até mesmo, invasiva do texto e sua substituta -, faz com que as investigações puramente dramatúrgicas tendam a ser consideradas de menor importância e irrelevantes. No entanto, mesmo quando se restringe a um roteiro de ações, quando emerge da encenação, quando é uma adaptação de um texto pré-existente, quando foi feito para não ser ouvido, um texto é um texto, e resiste como tal. Como tal, portanto, tem até o direito de ser estudado.” (2006: 14)

Ao conceituar sobre a noção de texto da qual se utiliza para produzir o seu pensamento, a autora nos esclarece de modo extremamente conciso e claro sobre que elementos devem ser considerados integrantes da narrativa textual. Diz Pallottini: “Texto é, dessa maneira, tanto aquilo que se diz quanto o que não se diz, mas aparece sob outra forma, como gesto, expressão, entonação, descrição, no espetáculo final.” (2006:16)

Naquilo que tange ao trabalho do ator, se aceitamos como tábula rasa a aceção de que um ator é um ser humano que se apresenta diante de outros seres humanos em busca de comunicar-lhes fatos, pensamentos, ideias, sensações e emoções, estudar um texto, compreendê-lo, trabalha-lo, deve ir muito além da faculdade de armazenar mentalmente suas falas e deixas, ou acertar a pontuação e o sentido das frases que lhe caberá pronunciar no decurso da encenação.

Trabalhando profissionalmente como ator na cena carioca desde 1983, – quando integrei o elenco de “o Círculo de Giz Caucasiano”, uma montagem da obra de Bertolt Brecht, dirigida por Paulo Reis e levada à cena pelo “Pessoal do Despertar”⁴ –, e desde então atuando em peças encenadas por diretores como Amir Haddad, Carlos Wilson, Dudu Sandroni, Marcos Vogel, Aderbal Freire-Filho, José Celso Martinez Corrêa, Domingos de Oliveira, Eduardo Tolentino de Araújo, Adriana Maia e Henrique Tavares, tive a oportunidade de acompanhar de perto uma variada gama de perspectivas sobre o fazer teatral e dos diferentes caminhos e processos que, na sala de ensaios, precedem a chegada de uma peça até o público.

Não é objetivo deste estudo proceder à uma análise comparativa dos trabalhos dos diretores acima mencionados. Ao contrário, trata-se de salientar que por mais diferentes sejam os métodos e as técnicas utilizadas pelos diretores em questão, por mais conservadoras ou transgressoras possam ser suas leituras das obras objetos das montagens, por mais clássicas ou pós-modernas ambicionem ser as suas encenações, todos eles tiveram como ponto comum quando com eles trabalhei, o foco sobre um texto, uma ideia, uma provocação inicial que desembocou em uma dramaturgia a identificar ou a construir.

Nos grupos e companhias de teatro estáveis onde um mesmo núcleo de atores se reúne, muitas das vezes sob a batuta de um mesmo diretor, a dificuldade que o ator enfrenta ao lidar com o texto no começo dos ensaios tende a diminuir consideravelmente ao longo da criação do repertório uma vez que, através do trabalho continuado, o grupo de trabalho começa a criar princípios, entendimentos e procedimentos comuns a todos e os atores tem a possibilidade de aprofundar seu conhecimento sobre os métodos de trabalho do seu diretor e também dos seus colegas de cena, construindo de peça em peça uma maneira própria de desenvolver e aprimorar sua contribuição individual para as encenações no seu todo e, mais especificamente, naquilo que compete as palavras que lhe cabe pronunciar.

O Panorama tende a se tornar mais complexo quando se trata – como Aderbal Freire-Filho batizou, – de um ator de teatro avulso, ou seja, um ator independente, não vinculado a nenhum grupo, companhia ou escola de interpretação, sem bagagem teórica ou prática sistematizada e que se apresenta para o início dos ensaios de uma

⁴ Prestigiado grupo de teatro da década de 80 integrado por Maria Padilha, Fábio Junqueira, Daniel Dantas, Zezé Polessa, Miguel Falabella, Rosane Gofman, Antônio de Bonis, Sebastião Lemos, Jackson Leal, entre outros.

peça produzida com estrutura profissional, não importa qual seja a peça, carregando pouco mais do que a sua intuição.

Embora o quadro descrito acima pareça em princípio pouco crível – uma vez que, pelo menos em tese, um ator com esse perfil dificilmente seria chamado a integrar um elenco de uma montagem profissional – , novamente recorro a minha experiência de trinta e dois anos de prática da profissão para afirmar que tal ocorrência se verifica com uma frequência significativa e que com igual frequência essa ocorrência é geradora de conflitos e insatisfações no grupo de trabalho no qual este ator se aventurou a ingressar.

Para não me estender demasiadamente em uma proposição que não é o tema de interesse deste estudo, creio ser suficiente dizer que há trinta e dois anos atrás eu era um ator assim. Nenhum conhecimento, uma faculdade de artes cênicas abandonada pelo meio do caminho, uma boa dose de arrogância e autossuficiência, mesclados com uma absoluta ignorância sobre as regras e os cânones que ajudam a construir uma determinada linguagem teatral ou uma escrita cênica específica – aqui compreendida como aquilo que Renata Pallottini tão bem definiu logo acima como “o texto”.

Sujeitos a uma variada gama de abordagens e de métodos de trabalho diversificados, é de fato muito frequente encontrarmos nos elencos, sobretudo naqueles que se reúnem em torno a um único projeto, atores desorientados ou inseguros sobre a melhor maneira de trabalhar o personagem que lhe compete.

Atores como esse que fui há anos atrás, e com os quais me defronto frequentemente ainda hoje nas montagens nas quais sou chamado a participar, acabam por ficar reféns da boa vontade de diretores ou colegas atores mais experientes e que porventura se disponham a sair dos limites estritos de suas obrigações profissionais para auxiliá-los em suas dúvidas e embaraços.

No entanto, nenhuma ajuda poderá ser suficiente, por mais bem intencionada, cuidadosa e qualitativamente importante possa vir a ser, se o ator em análise não realizar por conta própria – ainda que recorra a seus colegas e ao seu diretor para dirimir dúvidas e questões e obtenha retornos que o auxiliem – um profundo e detalhado estudo do texto com o qual está lidando.

O ator efetivamente preparado para interpretar seu personagem, deve procurar encontrar uma profunda consciência das razões, expressas ou subentendidas na dramaturgia, que levam o personagem que lhe compete a dizer esta ou aquela frase.

Deve buscar compreender o contexto histórico, político e social em que a peça foi escrita e na qual a história é narrada; deve compreender as regras e valores que regem o microcosmo antropológico do qual seu personagem faz parte e buscar as razões que justifiquem seu comportamento, seu temperamento e suas atitudes quando em relação com este microcosmo. Finalmente, deve compreender a trajetória empreendida por seu personagem ao longo da narrativa estruturada pelo texto: de que modo entrou na história, quais eventos transformadores sofreu ou causou, de que modo terminou ao fim da narrativa.

Sem o suporte dessa compreensão, sem a busca incessante pelos sentidos daquilo que está fazendo e dizendo na cena, o trabalho do ator, não importa o quanto habilidoso, charmoso e engraçado ele possa ser, chegará até o espectador desprovido do lastro necessário para exhibir o personagem na sua totalidade, e podemos mesmo dizer, reduzirá a importância de sua intervenção e contribuição para o conjunto da obra encenada.

3. O cenário carioca de 2015

A presença na cidade do Rio de Janeiro das duas maiores produtoras e emissoras de teledramaturgia no Brasil, redes Globo e Record, além de um número significativo de produtoras independentes de programas audiovisuais, faz com que a cidade acolha atores procedentes de todas as regiões do país, e por extensão, faz com que os profissionais da arte da atuação que nela habitam ou que aqui chegam, sejam estimulados em direção ao exercício da versatilidade profissional e ao desenvolvimento de habilidades diversas, capazes de dar conta das demandas exigidas pela velocidade industrial da teledramaturgia.

Este ritmo, por vezes insano de produção e de colocação do produto no mercado, induz os atores a se desdobrarem no sentido de aprontar o seu trabalho com a maior rapidez possível, em detrimento do aprofundamento e da depuração do que seria o seu personagem. O ator rápido, de pronto imediato, passa a ser mais importante e solicitado do que o ator que entrega uma versão mais bem construída e multifacetada do seu personagem, mas que leva mais tempo para apresentá-lo⁵.

Na periferia deste ritmo vertiginoso, a cena teatral contemporânea carioca vem cada vez mais sendo confrontada por uma demanda crescente de busca por espaços de apresentação, superlotação das agendas das casas de espetáculos e, em consequência, com a diminuição do período de tempo reservado pelas produções de teatro para ensaios e temporadas.

É importante acrescentar que a pressão gerada pelas demandas do mercado industrial audiovisual atinge a todos os profissionais das artes cênicas e não somente aos atores e que sua enorme zona de influência confronta as produções teatrais a enfrentarem em seu cotidiano a vivência de um paradoxo.

Por um lado, a presença nos elencos das peças de atores, diretores, e demais profissionais da criação vinculados ao grande circo da teledramaturgia, pode garantir as produções teatrais maiores possibilidades de divulgação na mídia, melhores agendas nas salas de espetáculo, maiores promessas de boas bilheterias e,

⁵ O diretor Dudu Sandroni, costuma reivindicar para si em tom explicitamente jocoso, a criação de uma máxima que se tornou corriqueira nos ambientes de conversa entre profissionais do ramo: ao ator, para ser bem sucedido no seu ofício, basta obedecer a três regras básicas: saber o seu texto de cor, estar elegante em cena e não esbarrar no cenário.

consequentemente, às tornarem produtos mais atraentes para o mercado patrocinador das artes cênicas. Por outro lado, esses profissionais, uma vez submetidos a contratos com as grandes redes de televisão estão comprometidos a priorizar seu tempo para as produções televisivas em caso de conflito de agenda com as produções teatrais, gerando frequente absenteísmo nas salas de ensaio e por vezes, durante a temporada da peça em cartaz, o que obriga as produções teatrais a lançar mão de recursos como a utilização de atores substitutos ou mesmo ao cancelamento de récitas previstas.

3.1. As condições de realização

Ao cenário descrito acima cabe ainda levantar uma outra questão de suma importância sobre a conjuntura em que presentemente se preparam as encenações teatrais para coloca-las em cartaz. Refiro-me naturalmente, as condições econômicas para realizar as produções.

Sendo o teatro um ofício de natureza gregária e artesanal, é uma atividade que costuma requerer o envolvimento de um grande número de seres humanos, entre artistas, técnicos e administradores. Muitos destes profissionais trabalham por um pagamento fixo e contingenciado pela duração do tempo em que estiverem envolvidos na fase de preparação das peças, sem que recebam nenhuma participação na bilheteria depois que a carreira do espetáculo se inicia. Deste modo, quanto mais rápido a produção ficar pronta, menor será o investimento necessário no pagamento do trabalho dos referidos profissionais.

Aprofundando um pouco ainda este ponto, é nos dias de hoje bastante usual que os atores trabalhem sem receber pelo período de ensaio, apostando em uma compensação posterior, através da bilheteria, uma vez que a peça tiver estreado.

Em vista desse quadro, todos os profissionais acima mencionados só começarão a efetivamente trabalhar pela concepção da montagem uma vez que a agenda da estreia estiver estabelecida e as condições financeiras acordadas. Tão logo isso acontece começa uma correria contra o tempo em todos departamentos componentes da criação e da produção da peça, com decisões tomadas a toque de

caixa, muitas vezes sem a maturação necessária e nem sempre com identidade entre os diferentes setores.

Como consequência imediata do exposto acima, o tempo dos ensaios, de estudo, reflexão e debate entre atores e diretor sobre os sentidos contidos na obra dramática, o tempo de preparação e apuro que uma peça de teatro necessita para ser considerada pronta para estrear, vem se estreitando paulatinamente, não sendo raro no panorama teatral carioca atual que uma peça comece uma temporada depois de três ou quatro semanas de preparação.

Essa conjuntura obriga os atores a lidar no seu cotidiano de trabalho com os desafios da exiguidade de tempo de preparação e precariedade no aprofundamento dos estudos do texto.

O problema se agrava quando o diretor não tem *a priori* uma noção muito clara do que espera de seus colaboradores. Quando isso acontece, é muito frequente vermos figurinos que não se harmonizam com os cenários, que por sua vez não recebem uma iluminação que os favorece, embalados por uma trilha sonora que não se coaduna com o desenho de cena estabelecido definitivamente apenas ao final dessas poucas semanas. Mais que um conjunto orgânico, os espetáculos realizados nessas condições tendem a se assemelhar a uma colcha de retalhos representantes das diferentes impressões de cada artista responsável pela criação dos diferentes departamentos.

Consequentemente, o objetivo último do presente estudo é apontar possibilidades de procedimentos para a utilização do ator em seu trabalho com o texto no curso dos ensaios de uma peça teatral, que o auxiliem a extrair por conta própria o máximo de conhecimento e posterior reflexão sobre o papel que lhe caberá representar, bem como, sobre a dramaturgia – aqui compreendida como o conjunto de informações aderidas ao trecho da peça, explicitamente ou de modo subliminar – contida na matéria textual na sua totalidade.

4. O trabalho com a palavra

“Terão de ler a peça muitas vezes. Só raramente o ator pode captar a primeira vista os elementos essenciais de um papel novo, deixando-se arrebatado por ele de tal modo que consegue criar todo o seu espírito num único arroubo de sentimento. O mais frequente é que, primeiro, o seu cérebro apreenda o texto, parcialmente, sendo depois levemente tocadas as suas emoções, que estimulam vagos desejos.

A princípio a sua compreensão do significado interior da peça é, inevitavelmente, por demais geral. Normalmente só lhe alcançará o fundo depois de a ter estudado com minúcia, acompanhando os passos dados pelo autor ao escrevê-la”.

(STANISLAVSKI, 1976, p.268)

Desde que Konstantin Stanislavski escreveu e publicou a sua obra refletindo sobre o trabalho do ator entre as décadas de 30 e 40 do século passado e que chegaram até o público brasileiro em traduções do inglês nas décadas de 60 e 70 do mesmo século em forma de trilogia composta por “A Preparação do Ator”⁶, seguida de “A Construção do Personagem”⁷ e “A Criação do Papel”⁸, o trabalho do renomado ator e teórico russo, fundador do Teatro de Arte de Moscou, tornou-se referência mundial quando se trata da arte de interpretar.

O seu trabalho, – a partir do qual extensa fortuna crítica foi produzida e publicada, embora eventualmente venha a ser objeto de comentários desabonadores e revisões, independentemente do mérito ou pertinência que venham a ter –, até hoje permanece como marco fundamental para o estudo da matéria.

No que concerne ao objeto do presente trabalho, cumpre destacar a importância que Stanislavski assinala à necessidade do estudo e da análise do texto para o qual o ator se prepara.

⁶ Cf. Stanislavski, Konstantin (1964)

⁷ Id, (1970)

⁸ Id, (1972)

4.1. O ensaio de mesa

O método proposto em sua trilogia, por demais extenso para ser analisado com a acuidade necessária no escopo deste trabalho, prevê, além de outras tarefas, um longo e minucioso estudo do texto realizado com a equipe reunida em torno de uma mesa, onde além das tradicionais divisões criadas pelos autores em atos, e dentro destes, em cenas, vai adiante, criando instâncias ainda menores de divisão da obra, fragmentando as cenas em diferentes unidades de ação, identificadas pelo diretor e pelos atores durante o procedimento.

Atores e direção, passam então à busca pela identificação do objetivo de cada personagem dentro da unidade de ação. A premissa é a de que na persecução dos diferentes objetivos alinhavados ao longo de todas as unidades, o ator encontrará o caminho das pedras que o levará ao desempenho adequado do personagem.

Desde então, os ensaios de mesa, – onde em condições ideais teríamos a presença não apenas do diretor e do elenco, mas também do restante da equipe de criação, estes ainda que não em regime de tempo integral – se modificaram com o surgimento de novas abordagens e maneiras de conduzir o estudo do texto e com o abandono de algumas das ideias e técnicas propostas por Stanislavski, mas permanece como importante procedimento como bem assinala Ricardo Kosovski em ensaio reflexivo sobre o tema:

“...Exerce papel fundamental para os atores, pois se pratica a gênese da atuação, convencendo tempo, lugar e busca da compreensão dos personagens na ação dramática. Através de leituras os atores ativam pistas de significados possíveis; com tentativas de vocalização como processo de aprendizagem do texto antes que a entonação, a enunciação e a marcação tenham sido feitas, estabelecendo progressivamente os primeiros passos para a construção de uma partitura vocal. O trabalho de mesa também tem como vocação destinar-se à um profícuo espaço cognitivo entre os realizadores cênicos (diretor, atores, produtor, cenógrafo, figurinista, aderecista, iluminador, etc....) É um ponte de encontro da equipe, em suas partes ou em sua totalidade. Lugar de perguntas ao invés de respostas. Uma espécie de ensaio para os ensaios.”

(KOSOVSKI, 2009, p 62)

Mas o que vem a ser o ensaio de mesa? do que se trata? À que se destina?
Novamente recorro ao ensaio de Kosovski, que nos explica:

“Tradicionalmente, tem como ênfase, a análise coletiva do texto. A leitura deste, pressupõe um trabalho imaginário de situação dos enunciadores verbais: circunstância, diálogos, ação, personagens, ideia. Lugar de tonalização que esclareça a construção dramática, a apresentação da fábula, a emergência e resolução dos conflitos. A leitura em torno da mesa é feita buscando-se mentalmente a espacialização dos elementos dinâmicos do drama para colocação em relevo do esquema diretor da ação”.

(KOSOVSKI, 2009, p 62)

O ensaio de mesa, tal como o entendo, pode ser uma das ferramentas mais importantes para o ator na sua jornada em busca da construção do personagem. Ao longo dos ensaios na mesa vários sentidos do texto me são revelados, aprendo sobre a forma de falar e a forma de pausar dos colegas com os quais contracenarei, como eles compreendem seus personagens e que rumo pretendem dar às suas performances, recebo pistas de que tipo de tratamento emocional e intelectual o diretor pretende imprimir à sua concepção. Desde o início da minha vida profissional, raras vezes deixou de ser utilizado e em outras, foi até estendido em demasia.

Sou de uma geração que chegou a utilizar o método Stanislavski de divisão do texto por unidades de ação e da procura pelo cerne máximo do texto, aquilo que o grande pensador russo batizou de superobjetivo.

Esses procedimentos, talvez por demais esquemáticos e cerebrinos para o temperamento dos artistas pátrios, inclinados a depositar sua confiança na descoberta das verdades contidas no texto através da abertura dos canais de imaginação, poder de improviso e criatividade espontânea, foram sendo gradualmente abandonados e o que ocorre de modo mais corriqueiro hoje em dia durante os ensaios de mesa é uma leitura em voz alta do texto, gradualmente interrompida pelo diretor e, às vezes por um ator, para chamar atenção ao sentido de uma determinada passagem ou significado presentes na obra.

Não se trata aqui de produzir um libelo à criatividade e à espontaneidade, ou mesmo ao improviso, muito ao contrário, mas antes de valorizar a máxima várias vezes expressa por Amir Haddad, talvez o arqueólogo mais brilhante na arte de desencavar os sentidos preciosos das palavras contidas nos textos com quem já

trabalhei, ele próprio um intransigente defensor do uso da liberdade do ator em cena: “O teatro é a vida levada ao palco com bom senso, porque se tem a oportunidade de combinar antes”.

4.1.1 Amir Haddad

Curiosamente, Haddad é frequentemente referido como um diretor que não realiza ensaios de mesa. Acredito que essa percepção se deva ao fato de que Amir não se utiliza do objeto mesa para fazer seus ensaios de mesa. Primeiro coloca seus atores para dançar, esticar o corpo, libertar a cabeça do mundo exterior e tomar contato com o pequeno mundo presente à sala de ensaios, flunar pelo espaço, escolhendo aleatoriamente peças de figurino ou adereços colocados à disposição na sala. Depois de um bom tempo entregues a esse exercício, o diretor escolhe uma cena, também em ordem aparentemente aleatória (mas para quem já trabalhou algumas vezes com ele percebe-se tratar sempre de uma cena onde questões importantes do texto estão presentes), e convoca os atores que quiserem experimentar em voz alta a cena em questão. Depois de lida em pé, ainda sem maiores cuidados com a movimentação, Amir senta-se em roda com os atores e inicia uma longa digressão sobre a cena, seus sentidos e significados.

Dotado de um pensamento extremamente bem articulado e de um olhar verdadeiramente escrutinador de cada mínimo detalhe contido no texto, o diretor propicia aos seus atores, um contato profundo e minucioso com o mundo escondido atrás das palavras contidas no texto.

Curiosamente, a medida que os ensaios vão avançando e os entendimentos se aprofundando, as relações físicas e espaciais da contracena vão se revelando aos atores, quase como se fossem a única e óbvia movimentação possível àquele momento. Magia sem mistério, como gosta de dizer o diretor.

Sempre apoiado nos sentidos que enxerga no texto, Amir provoca seus atores com perguntas, incitando-os a refletir sobre o bom senso desta movimentação, daquele gesto, ou das razões que o levaram a imprimir aquele tom de voz.

Dedica a este processo quase a totalidade do tempo de ensaios, reservando apenas a última, ou no máximo duas últimas semanas para realizar o trabalho de

desenho de cena. Trata-se de fato de um extraordinário, continuado e heterodoxo ensaio de mesa.

Ainda uma palavra precisa ser dita a respeito do fato de muitos diretores não concordarem com este tipo de procedimento e não o utilizarem em sua rotina de ensaios.

Em casos como este o ator mesmo assim poderá realizar por sua própria conta o estudo fora do ambiente dos ensaios, carregando as questões e as descobertas realizadas de modo solitário, para utiliza-las diretamente na cena ou em alguma oportunidade em que durante os ensaios se abra o debate sobre o modo adequado de desempenha-la.

4.2. O ator por conta própria

“Não acredito que alguém possa ensinar a um ator como atuar. Ultimamente tenho pensado que nós nos ensinamos. Mas Harold me deu uma bússola com um norte verdadeiro, me colocou no caminho certo, me ensinou como navegar e, o melhor de tudo, me ensinou a alegria mais pura que a atuação pode trazer para nós, que somos abençoados e amaldiçoados por fazer isso”.

(KLINE, 2012, p XVIII)

O incômodo experimentado pelos artistas pátrios com os procedimentos stanislavskianos foi também a mola propulsora para que o ator e preparador de atores estadunidense Harold Guskin começasse a pensar em maneiras alternativas para desenvolver o trabalho de ator.

Marcadamente influenciado pelo trabalho do artista russo, Guskin começou a perceber que à medida que os ensinamentos previstos no método de Stanislavski iam sendo aplicados ao longo de ensaios e temporadas, ele começava a experimentar em si próprio uma tendência ao esquematismo e a repetição, tornando gradativamente o ofício de atuar em algo enfadonho de ser exercido, e mais grave, assistido.

“(…) Não estava no momento presente. Sentia-me constrangido pelas técnicas que supostamente deveriam encher a cena com emoção. Tentava tanto “atingir meu objetivo”, que não conseguia fazer nada além disso na cena. Não estava em um estado de exploração genuíno, então meu jeito de atuar não causava nenhuma surpresa, nem para mim, nem para o público. Eu era muito correto, muito lógico. Meus personagens não tinham a maravilhosa capacidade de mudança que a vida tem”.

(GUSKIN, 2012, p XXI)

Disposto a romper os grilhões colocados pelo método, Guskin parte para o extremo oposto, recusando qualquer abordagem intelectual do texto, concentrando esforços e atenção nas falas do seu personagem e no acesso das emoções e intenções trazidas pelo subconsciente através da elocução e da escuta dessas palavras ditas em voz alta. Isso, como faz questão de salientar, “(...) sem nunca – e isso é crucial – mudar as falas originais” (2012: XXII).

Em sua maneira de ver, a abordagem intelectual do texto tende de algum modo a manietar o trabalho do ator. Acredita que liberdade necessária para dar vida a cada momento vivido pelo personagem virá dos estímulos despertados sem preparação prévia, movido tão somente pela energia intuitiva que cada frase o incentivar a acionar.

O trabalho de Guskin tem grande aceitação nos Estados Unidos e ele é responsável pela preparação em alguns trabalhos bem sucedidos de ótimos atores, como Kevin Kline (O Peixe Chamado Wanda), Glenn Close (A Vida Singular de Albert Knobb), James Gandolfini (Os Sopranos) e Peter Fonda (O Ouro de Ulisses), entre outros.

O processo de trabalho para Guskin consiste basicamente numa apropriação gradual do texto, realizada através da leitura de cada frase do personagem que em seguida é repetida em voz alta pelo ator, sem se preocupar em decora-la, sem maiores preparações ou reflexões uma vez que mais que entender, cabe ao ator obedecer ao estímulo do momento sugerido por aquela frase. Uma vez tendo trabalhado a frase em questão algumas vezes, o ator deve passar a próxima frase, e assim sucessivamente.

Em um segundo momento o ator repete o procedimento buscando a vocalização das falas inteiras, ainda observando a liberdade em pronuncia-las e o contato com a voz que dá passagem as palavras. Em seguida, aumenta o alcance de sua experimentação, dizendo suas diferentes falas, uma após a outra, como se o texto

se resumisse as falas do seu personagem, de modo similar ao que acontece em um monólogo.

Quando o trabalho é realizado conjuntamente com um companheiro de cena, o ator precisa tirar a cara do papel e prestar atenção ao que o outro está dizendo. Quando o colega tiver concluído a sua fala, e só então, o ator deve voltar-se para o papel, ler a sua resposta correspondente e, em seguida, após haver retirado a cara do papel, pronunciar a sua réplica.

O autor expressa especial atenção para a importância do trabalho continuado do ator, que deve permanecer em permanente estado de exploração do primeiro ensaio à última récita, uma vez que o exercício do ator não se assemelha em nada a uma pintura, devendo manter a chama de seu trabalho viva, mutante, renovada, redescoberta a cada performance.

Instintivamente, várias vezes me utilizei de procedimentos bastante parecidos com o de Guskin, mesmo antes de tomar conhecimento de seu trabalho. Tenho de fato o hábito de ficar repetindo para mim mesmo em voz alta as falas que me tocam do texto, observando os tempos, as pausas, as diferentes inflexões que esta repetição me sugerem e pude verificar pessoalmente um sentimento melhor traduzido por Kevin Kline no livro de seu colega e preparador:

“Atuar é achar a verdade. Algumas verdades são mais importantes que outras. Algumas verdades ressoam e outras são apenas noções intelectuais. Uma boa atuação é aquela em que a verdade é intelectualmente e absolutamente inspirada, quando alguma coisa pessoal e transcendente move você. É disso que estamos falando. É a verdade que é importante para você, a verdade que é pessoal do modo mais profundo”.

(KLINE, 2012, p 29)

Como o próprio Guskin afirma, não se trata de indicar aqui o método mais adequado para o ator desempenhar o seu trabalho, afinal o melhor método será sempre aquele que funcionar bem com o ator em questão, e que o munície de vivacidade, confiança e presença. Ao contrário, trata-se antes de abrir a caixa de ferramentas e chamar a atenção para a utilidade destas ferramentas.

Ao contrário de Guskin, no entanto, permaneço um entusiasta do estudo prévio e apurado do texto pelo ator. Conhecer o universo do texto, as circunstâncias histórico-

político-sociais em que foi escrito e na qual a história se passa, a antropologia descrita pela cena, sempre exerceu em mim um efeito de confiança e de libertação na hora de realizar o meu jogo de cena, até porque não fico pensando no estudo durante a experimentação. Mas se não o faço previamente, sinto-me inseguro e despreparado. Acredito ainda, que no teatro este estudo se faça mais necessário do que no cinema e na TV, uma vez que no palco cabe também ao ator participar ativamente da edição das cenas e da construção do foco principal do que está sendo acompanhado pelos espectadores, de modo que a sua função, quando no teatro, ultrapassa o escopo de seu personagem.

Ainda assim, creio ser possível estudar o texto e se utilizar das técnicas propostas por Guskin, uma vez que elas nos propiciam um contato fundamental.

Uma vez conversando com o diretor Eduardo Tolentino de Araújo sobre o seu ofício ele me chamou a atenção para um ponto que me parece crucial quando se trata dos atores. Me disse que embora veja como uma das funções do diretor ajudar o ator em sua jornada em busca da descoberta do personagem, nenhum diretor, por melhor que seja, poderá ensinar o ator a ter vida interior. Nada me parece mais exato. No entanto, se existe vida interior no ator, as propostas de Guskin são uma excelente maneira de tomar contato com ela.

4.3. O texto como quebra-cabeças

“Antes de encenar uma peça, comece por entender-lhe a mecânica e os valores. Se não estiverem bem claros para você, todos os seus esforços se perderão, pois, não há como torna-los claros a um público. Teatro é um acordo, uma combinação de artistas e de técnicos, e de um texto. Você não pode entrar em combinação com aquilo que não entende.”

(BALL, 2014, p.18)

Partindo de ponto de vista diametralmente oposto daquele proposto por Guskin, David Ball em seu livro “Para trás e para frente – um guia para leitura de peças teatrais”, nos apresenta a ideia de que o caminho para uma atuação de qualidade se encontra no estudo minucioso do texto em busca da identificação e da compreensão inequívoca de cada ação dramática presente no texto.

Para Ball, os textos de teatro se assemelham a uma longa sequência de justaposição de ações dramáticas, onde cada uma delas é a um só tempo resultado da ação dramática anterior e mola propulsora da próxima ação:

“Então o que vem a ser ação? na análise de texto, a ação é uma entidade muito especial. A ação ocorre, quando acontece algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça. A ação são “duas coisas acontecendo”, uma conduzindo à outra. Alguma coisa causa a ação ou permite que outra coisa aconteça. Eu solto meu lápis (metade de uma ação); ele cai no chão (a outra metade da ação). Juntos, esses dois eventos relacionados constituem uma ação.”

(BALL, 2014, p.23,24)

Ao dividir a ação em duas etapas distintas, o autor classifica a primeira parte com o nome de “detonador” e a segunda parte com o nome de “monte”, atuando o monte da primeira ação, como causador do detonador da segunda ação, e assim por diante, como se o texto fosse o somatório de uma longa corrente cujos elos são construídos a base de detonadores e montes.

Para melhor compreensão do seu método de abordagem e estudo do texto o autor nos apresenta dois outros conceitos fundamentais, que funcionam como marcos demarcatórios para que possamos prosseguir com o seu procedimento: estase e intrusão.

Estase, ainda segundo Ball, é o momento em que a situação nos é apresentada no início da peça, onde podemos tomar conhecimento de que aquele mundo com o qual começamos a tomar contato está em estado de imutabilidade a despeito do fato de que algo não vai bem nele, de que algo precisa ser mudado.

Em consequência, intrusão vem a ser o fato surgido que obriga o romper a situação estática.

Para melhor compreensão dessas duas ideias, o autor se utiliza de Hamlet, clássico de William Shakespeare, para muitos a maior obra dramatúrgica de todos os tempos.

No começo de Hamlet, o príncipe da Dinamarca, o pai dele morreu, a mãe dele se casou com o irmão de seu pai que é agora o novo rei. O príncipe, embora contrariado com o novo casamento da mãe, não toma nenhuma atitude, refugiando-se na tristeza e na melancolia. O resto da Dinamarca está em festa, celebrando as bodas. Estase.

Ao ser chamado pelos guardas do castelo para ver uma estranha aparição nas ameias, Hamlet se vê diante do fantasma de seu pai, que lhe revela ter sido assassinado pelo irmão dele, agora padrasto de Hamlet e ocupante do posto que era de seu pai por direito. O fantasma exorta Hamlet a reparar esse crime terrível, e a partir daí a cadeia de acontecimentos narrados no entrecho da peça tem início. Intrusão.

David Ball alerta para um procedimento absolutamente necessário para garantir a eficácia de sua proposta de estudo e análise do texto. Que se faça a verificação da cadeia de ações dramáticas de trás para frente, criteriosamente do último acontecimento até o primeiro.

Parte dessa premissa pelo fato de uma obra dramática ter começo, meio e fim e de estar ao nosso alcance conhecer o que de fato aconteceu no final. Caminhando de trás para frente, poderemos identificar com maior exatidão todos os elos da corrente de detonadores e montes que conduziram a este desfecho.

Por quê Hamlet está morrendo? Por que foi ferido pela espada de Laertes e bebeu vinho durante a comemoração dos pontos do duelo. Ainda assim, por quê, uma vez que o ferimento não foi mortal? Por que a espada estava envenenada com o mesmo veneno que matou a mãe de Hamlet quando ela bebeu a taça de vinho. Quem envenenou o vinho e a espada de Laertes? Cláudio. Todas essas informações, presentes no texto de Laertes, nos levam a compreender a estocada fatal que o honrado príncipe da Dinamarca termina por desferir em seu tio e padrasto.

Essa verificação em sentido contrário ao do texto, segundo o autor, nos assegura uma compreensão inequívoca da cadeia de ações ali presentes. Feita no sentido em que a história nos é narrada pode abrir caminho ao arbitrário e ao aleatório. “Caminhar para frente proporciona possibilidades imprevisíveis. Caminhar para trás evidencia aquilo que é necessário”. (2014:32)

O método proposto por Ball, funciona melhor para mim quando me encontro diante de uma obra de natureza aristotélica, com começo, meio e fim se sucedendo ordenadamente.

Diante de uma narrativa pós dramática, desconstruída, fragmentada, pode levar a impasses e a becos sem saída. Ainda assim é uma ferramenta valorosa quando me encontro diante de uma passagem do texto cujos sentidos, os porquês da série de acontecimentos, não me são revelados através de uma leitura tradicional.

4.4. O ensaio afetivo

4.4.1. Histórico

O último procedimento que vou abordar neste estudo me foi ensinado de modo prático, sem auxílio de livros, pelo diretor Marcos Vogel, na época diretor assistente de Aderbal Freire-Filho no Centro de Demolição e Construção do Espetáculo.

No ano de 1990 comecei a trabalhar com Vogel no teatro Gláucio Gill, primeira sede do Centro, em um trabalho que faríamos a partir da obra de Lima Barreto.

A peça sobre o Lima Barreto acabou não saindo (naquele tempo, como hoje, as dificuldades econômicas para se manter uma companhia estável de trabalho continuado eram enormes), mas foi o meu primeiro contato com o ensaio afetivo.

Concebido por Aderbal Freire-Filho e Marcos Vogel, o ensaio afetivo foi desenvolvido como procedimento dentro de uma pesquisa maior, capaz de dar conta de uma maneira de trabalhar a narrativa épica, literária – escrita na terceira pessoa e não construída a base de diálogos – de maneira dramática, onde a narração em cena em vez de feita pelos atores, é realizada pelos personagens integrantes da narrativa, e foi uma das ferramentas utilizadas por Freire-Filho na construção do seu trabalho com o romance-em-cena.

A peça sobre Lima Barreto não vingou, mas segui trabalhando com Marcos Vogel, e no ano de 1992 realizamos junto com Adriana Maia, Dadá Maia e Rubens Camelo uma coletânea de cenas de Shakespeare intitulada “O Desejo Sacudindo a Lança”, onde novamente utilizamos o ensaio afetivo.

O procedimento acabou por revelar grande potência como método de abordagem e estudo para o trabalho do ator em obras literárias em geral, sejam elas épicas ou dramáticas.

Sempre sob a condução de Vogel, voltei a utilizar o ensaio afetivo em ainda dois trabalhos: “As Alegres Mulheres de Windsor” (1991) e “A Pequena Loja de Mistérios” (2011).

Esse método foi posteriormente descrito à minúcia como parte integrante da tese de doutoramento de Adriana Maia (2012), que trabalhou com Vogel em todas

produções mencionadas acima, além de outras, e é aqui apresentado de modo resumido e contextualizado aos objetivos do presente trabalho.

4.4.2. O procedimento

O estudo do texto através da utilização deste procedimento é composto de várias etapas, onde os atores são estimulados a trabalhar os personagens através da imaginação e da livre associação de ideias.

Em um primeiro momento cabe ao ator escolher um personagem qualquer do texto, não necessariamente aquele que lhe caberá desempenhar, e para este personagem produzir uma série de tarefas e materiais que o ajudarão a formar uma primeira imagem física e comportamental do personagem. São eles:

Iconografia – procurar uma imagem, pictórica, fotográfica, desenhada ou mesmo esculpida, que no seu entendimento reproduza uma imagem clara do que é o personagem. Não se trata aqui de uma metáfora ou fantasia a respeito do significado do personagem, mas antes, uma imagem concreta deste, de preferência de corpo inteiro;

Objeto – incorporar ao trabalho um objeto que seja de uso concreto do personagem e que possa ser utilizado por ele no posterior trabalho de cena;

Peça de roupa – qualquer peça de roupa que o ator veja como de utilização do personagem;

Sonoridade – uma música, ruído ou som associado ao personagem (um assovio ou um soluço, por exemplo);

Texto paralelo – um outro texto que não o da peça, onde vejamos presente um personagem com características que o ator associe às características do personagem que está estudando.

Gesto expressivo – o ator deve dotar o personagem que está estudando de um gesto físico, ademane, cacoete, ou expressão facial, criada por ele próprio, ou identificada em compêndios sobre o assunto⁹.

⁹ Cf. Cascudo, Luís da Câmara (1976)

Em seguida sobrevêm uma série de etapas, todas elas necessitando do coletivo de trabalho para a sua adequada realização, o que se distancia dos objetivos desta pesquisa.

Embora este método de abordagem possa apresentar ao ator objeto do presente trabalho uma série de limitações advindas da sua condição solitária, ainda assim, minha premissa é a de que o estudo do texto em algum momento pode incluir a preparação das tarefas descritas acima, não só como forma de contribuição do ator para o processo de ampliação do entendimento coletivo, mas, e principalmente, para que o ator em trabalho solitário vislumbre possibilidades adicionais para o seu melhor desempenho.

5. Considerações finais

Como expus acima, o propósito desta pesquisa é investigar uma rotina de procedimentos que possam ser realizados de modo solitário e que deem condições de preparação aos atores no que concerne ao estudo e a compreensão do texto da peça onde vai trabalhar, com ênfase nos conteúdos referentes ao personagem que lhe caberá interpretar.

Penso que o ator contemporâneo, para lograr êxito na sua profissão, além de todo aparato descrito naquilo que se refere ao networking, quando chega a hora do trabalho de preparação para o desempenho, deve aprender a funcionar com a mesma eficácia que as plataformas Java, Linux e Osx permitem que PCs e Macintoshs acionem os programas que nos proporcionam as maravilhas do admirável mundo novo virtual.

Deve adquirir o máximo de maleabilidade e poder de adequação para dar conta de enfrentar desafios tão díspares quanto, fazer uma peça de Beckett, figurar num comercial de sabão em pó, atuar num folhetim melodramático na televisão e realizar uma cena de ação com sanguinolências e tiroteios em um filme.

Na mesma semana.

Além disso, como desafio adicional, o ator precisa permanecer com alma, opinião, autoestima e consciência de si próprio.

Mas isso, como vimos, deverá ser objeto de um outro estudo.

No cenário teatral carioca contemporâneo se verifica cada vez mais – por razões diversas - a redução do tempo destinado aos ensaios e em consequência, ao trabalho intelectual sobre o texto e seus conteúdos.

Esse estudo tem por ambição oferecer uma contribuição para que o ator possa chegar à sala de ensaios em condições de estabelecer uma instância de diálogo mais instrumentalizada com o diretor da montagem e com o conjunto do elenco, valorizando o tempo coletivo e otimizando o processo de trabalho.

Referências bibliográficas

BALL, David. **Para trás e para frente- um guia para leitura de peças teatrais**. Tradução de Leila Cury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BORIE, Monique; DE ROUGEMONT, Martine e SCHERER Jacques. **Estética Teatral – textos de Platão a Brecht**. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História dos Nossos Gestos**. São Paulo: Melhoramentos, 1976

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GUSKIN, Harold. **Como parar de atuar**. Tradução de Denise Wainberg e Eduardo Muniz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KOSOVSKI, Ricardo. “**Da mesa para a cena? Uma breve reflexão**”, São Paulo, *Olhares*, v.1, 2009.

MAIA, Adriana. **Teatralidade, narratividade e fazer teatral**. 2012, 247f. Tese (doutorado) Programa de pós graduação, mestrado e doutorado em artes cênicas – PPGAC. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2012.

MARCELINO MENDONÇA, Gismália. **Manual de Normalização para Apresentação de Trabalhos Acadêmicos**. Salvador: UNIFACS, 2013.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A criação do papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A construção do Personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976 [1964].

Outras Referências:

A GAROTA DO ADEUS [The Goodbye Girl] –Direção: Herbert Ross, escrito por Neil Simon, estrelado por Richard Dreyfuss e Marsha Mason. EUA: Warner Bros. e Rastar Pictures, 1977. 111 minutos.