

ALINE HELENA ELINGEN

O TRABALHO DO ATOR A PARTIR DA METODOLOGIA DE JACQUES LECOQ E DE
CONSTANTIN STANISLÁVSKI: Encontrando a Penélope

Florianópolis

2014

ALINE HELENA ELINGEN

O TRABALHO DO ATOR A PARTIR DA METODOLOGIA DE JACQUES LECOQ E DE
CONSTANTIN STANISLÁVSKI: Encontrando a Penélope

Memorial descritivo submetido ao Programa de Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Bacharelado em Artes Cênicas. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima de Souza Moretti.

Florianópolis

2014

Aline Helena Elingen

O TRABALHO DO ATOR A PARTIR DA METODOLOGIA DE JACQUES LECOQ E DE
CONSTANTIN STANISLÁVSKI: Encontrando a Penélope

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para a obtenção do Título de
“Bacharel em Artes Cênicas”, e aprovado em sua forma final pelo Programa de Graduação da
Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 10 de dezembro de 2014.

Prof., Dr. Sérgio Nunes Melo

Coordenador do Curso

Banca examinadora:

Prof.^a, Dr.^a Maria de Fátima de Souza Moretti

Orientadora

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Doutoranda Priscila Genara Padilha

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Doutoranda Heloise Baurich Vidor

Universidade do Estado de Santa Catarina

AGRADECIMENTO

Inicialmente, quero agradecer a minha família, meu pai Egon, minha mãe Marina e meus irmãos André e Adriano, por me apoiarem e me incentivarem, estarem sempre por perto durante essa trajetória de quatro anos de trabalhos e estudos. Agradeço também aos meus demais familiares e, principalmente à Gisele, ao Almir, e ao Tiago, por estarem por perto e me acolherem no início desta jornada.

Agradeço a minha Prof.^a e Orientadora Sassá Moretti, pelos inúmeros aprendizados no decorrer desses quatro anos. Obrigada pelas oportunidades, pelas experiências, pelos incentivos, e principalmente pela amizade que ficará guardada ao longo de minha vida. Agradeço também por orientar os caminhos percorridos neste trabalho.

Obrigada à Priscila Genara Padilha e Heloíse Baurich Vidor, por aceitarem o convite para compor a banca examinadora.

Em especial, ao meu grande companheiro Isaque Santos, que está ao meu lado em todos os momentos, e que sem ele, eu não teria dado início a esta pesquisa, uma vez que a cena *Os Dias de Penélope* é fruto da junção de nosso trabalho e nossos esforços. Obrigada por todos os trabalhos já realizados, obrigada pela compreensão, carinho e paciência, e por estar ao meu lado desde o início.

Aos meus colegas Daniele Viola, Antônio Maggioni, Agnaldo Stein e Blenda Trindade, pelas experiências e aprendizados no trabalho com a máscara neutra.

Agradeço também aos meus amigos com quem convivi quase diariamente neste último ano, Bruno Santos, Gabriella Bergamo, Francielly Cabral, Igor Gomes, Leandro Batista e Mantra Santos.

Meus agradecimentos também ao Alesandro Melo, à Bianca Gonçalves, à Daniele Viola, à Ilze Körting e novamente ao Leandro Batista e ao Bruno Santos pelo auxílio e dedicação dados para a apresentação da cena *Os Dias de Penélope* para a banca examinadora.

Obrigada também aos técnicos Guilherme Rosário, Gabriel Guedert e Rachel Teixeira, que estiveram à disposição para nos auxiliar na cenografia, iluminação e figurino deste e de outros trabalhos.

Agradeço a todos os demais professores do Curso de Artes Cênicas, pois sem vocês eu não teria chegado até aqui.

Obrigada a todos que contribuíram para que eu alcançasse este momento tão importante para minha vida pessoal, profissional e acadêmica.

RESUMO

O presente trabalho expõe os caminhos trilhados com a cena *Os Dias de Penélope*, baseada na mitologia de Homero, a fim de fortalecer a personagem e a cena como um todo. Depois de algumas apresentações da cena percebemos que deveríamos trabalhar mais profundamente o corpo, a construção da personagem e suas ações físicas.

Para isso, utilizo como referência o pesquisador Jacques Lecoq, com o trabalho das improvisações silenciosas e sua máscara neutra, e também o diretor Constantin Stanislávski, com alguns dos elementos do seu Sistema: *as circunstâncias dadas, o se, os objetivos, a imaginação, a fé e sentimento de verdade, a variação de tempo-ritmo, a concentração da atenção e o subtexto*.

Trabalhando a partir destes referidos métodos, pudemos notar grande desenvolvimento na cena em questão, bem como no meu trabalho como atriz.

Palavras-chave: ator, personagem, Penélope, experiência, Lecoq, Stanislávski.

RÉSUMÉ

Ce document expose les chemins parcourus par la cena *Os dias de Penélope*, basé sur la mythologie d'Homère moyens de renforcer le caractère et la scène dans son ensemble. Après quelques présentations de la scène nous nous rendons compte que nous devrions travailler plus profondément le corps la construction du personnage et ses actions. Pour cela, je l'utilise comme référence le chercheur Jacques Lecoq, avec le travail silencieux de l'improvisation et ses masques neutres, et également le directeur Constantin Stanislavski, avec quelques éléments de votre système: *étant donné les circonstances, si les buts, l'imagination, la foi et le sens de la vérité, le rythme variant dans le temps, la concentration de l'attention et le sous-texte*. À partir de ces méthodes mentionnées, nous avons constaté le développement majeur de la scène en question, ainsi que dans mon travail d'actrice.

Mots-clés: acteur, personnage, Pénélope, l'expérience, Lecoq, Stanislavski.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – O CAMINHO REALIZADO ATÉ O MOMENTO	10
CAPÍTULO II – ESTUDO DOS MOVIMENTOS: EM BUSCA DA “PÁGINA EM BRANCO”.	15
II. 1. A improvisação silenciosa	15
II. 2. A máscara neutra	18
CAPÍTULO III – MÉTODOS PARA A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM: EM BUSCA DE PENÉLOPE	24
III. 1. Métodos de Constantin Stanislávski	24
III. 2. Aplicação de elementos do Sistema na cena <i>Os Dias de Penélope</i>	25
CONCLUSÃO	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo trabalhar a cena *Os Dias de Penélope*. O texto trata de uma adaptação, da mitologia de Homero, na qual a personagem Penélope espera seu marido Ulisses voltar da guerra.

Após apresentações da cena na Universidade – Universidade Federal de Santa Catarina – e em alguns Festivais, sentimos a necessidade de iniciar uma pesquisa aprofundada no que diz respeito à preparação corporal e à criação da personagem e sua linha de ações físicas. Desta forma, o trabalho se divide em duas etapas. A primeira, que visa a preparação corporal, a busca de um corpo neutro, disponível, presente, tem como base alguns elementos da metodologia criada por Jacques Lecoq: a improvisação silenciosa e a máscara neutra. A improvisação silenciosa busca exercitar a atenção exterior, aos outros atores, ao espaço, aos objetos imaginários, uma vez que nestas improvisações não são utilizados objetos reais. Lecoq, ao falar da improvisação silenciosa, ressalta que:

No começo, os alunos querem de todas as maneiras agir, provocar situações gratuitamente. Fazendo isso, ignoram completamente os outros atores e não jogam/não interpretam *com*. Mas o jogo/a interpretação só pode estabelecer-se na relação com o outro. É preciso fazê-los entender esse fenômeno essencial (LECOQ, 2010, p. 60).

Nas improvisações silenciosas a atenção ao corpo é trabalhada, pois não podemos utilizar a palavra para nos comunicar. Temos que estar atentos a nós mesmos, aos outros e a tudo o que está a nossa volta. Já a máscara neutra exerce uma atenção voltada para o interior do ator, gerando disponibilidade, neutralidade e calma. Além disso, a máscara neutra propicia maior atenção ao próprio corpo, fazendo com que o ator perceba gestos que são característicos em seu cotidiano, e possa neutralizá-los. Segundo Lecoq, “a máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez.” (LECOQ 2010, p. 71). Com a máscara neutra o ator está neutro, calmo, disponível, em profundo estado de concentração.

A segunda etapa consiste em trabalhar a construção da personagem e sua linha de ações físicas. Para isso, utilizo alguns dos elementos do Sistema de Constantin Stanislávski, sendo estes, as *circunstâncias dadas*, o *se*, os *objetivos*, a *imaginação*, *fé e sentimento de verdade*, a *variação de tempo-ritmo*, a *concentração da atenção* e o *subtexto*. As

circunstâncias dadas estabelecem as situações em que a personagem se encontra; o *se* induz o ator a entrar no universo proposto; os *objetivos* impulsionam o ator à ação e a resolver um problema; a *imaginação* também auxilia o ator a fazer parte do universo da peça, cria *circunstâncias* necessárias para o desenvolvimento da cena, bem como estimula sensações, sejam essas já experimentadas ou não; a *fé e sentimento de verdade* são importantíssimos para que o ator acredite em todos os outros elementos para que possa vivenciar seu papel, e assim transmiti-lo ao público; o *tempo-ritmo* gera sensações, ou pode pelo caminho inverso, expressar as ações interiores; a *concentração da atenção* a partir dos focos de atenção auxilia o ator a manter-se em sua linha de ações e a despertar sensações; e o *subtexto* que são as imagens interiores construídas pelo ator ao dar seu texto. Todos esses elementos contribuem para a justificação das ações e para preenchê-las de sentimentos, caso contrário elas tornam-se vazias e sem sentido.

Dessa forma, exponho no primeiro capítulo, o trabalho realizado antes de iniciar a presente pesquisa. Este não teve um grande aprofundamento na construção da personagem e das suas ações. No segundo capítulo, abordo detalhadamente as improvisações silenciosas e o trabalho com a máscara neutra, citando alguns exercícios que foram realizados e os progressos que foram sendo obtidos. No terceiro e último capítulo, conceituo os elementos do Sistema utilizados e a forma como foram trabalhados nesta pesquisa, bem como a importante influência que exerceram na cena tratada, ressaltando tanto os avanços quanto as dificuldades encontradas. Concluo assim, expondo as contribuições dos métodos de Jacques Lecoq e Constantin Stanislávski para a cena *Os Dias de Penélope*, e para meu trabalho como atriz em processos futuros, bem como aspectos que ainda não foram totalmente alcançados.

CAPÍTULO I – O CAMINHO REALIZADO ATÉ O MOMENTO.

A cena *Os Dias de Penélope*¹ teve seu início de trabalho no segundo semestre de 2012, onde foi apresentada pela primeira vez na III MAÇÃ – Mostra Acadêmica de Artes Cênicas da UFSC, e tem como diretor o aluno Isaque Santos e o elenco constituído por mim e, em algumas cenas, pelo próprio diretor. A cena é uma adaptação da mitologia de Homero e relata uma das noites de Penélope, mulher de Ulisses², que espera o retorno de seu marido, ausente há dez anos, devido à ida dele para a Guerra de Tróia. Os dias e noites da personagem se resumem em dúvidas, medos, esperanças, saudades.

O texto utilizado na cena *Os Dias de Penélope* foi escrito por Isaque Santos, centrado no enredo da mitologia de Homero. Para tanto, não houve o contato com os textos de Homero, mas sim pesquisas a cerca dos mesmos.

Iniciamos o trabalho prático a partir do texto escrito para a cena como um todo, na íntegra, isto é, não o separamos em pequenas unidades, analisando objetivos da personagem referente a cada unidade. Tínhamos o cenário pré-estabelecido, para que pudéssemos iniciar o trabalho. Este se constituía de uma mesa com duas cadeiras nas extremidades, situadas no centro do palco; um relógio ao fundo e abaixo uma estrutura com velas; e uma cesta com a colcha que Penélope tece enquanto espera pelo marido. A concepção deste cenário resume-se na ideia de que Penélope está em um cômodo de sua casa onde possui lembranças do marido e o espera fazendo suas preces diárias. A colcha³ pode ser retratada, neste trabalho, como as esperanças pela volta de Ulisses, hora construídas, hora desmanchadas.

Quanto às ações da personagem, fomos definindo através de improvisações no cenário que tínhamos, porém sem um estudo aprofundado. O mesmo ocorreu com relação à variação de humor e aos sentimentos da personagem, que foram sendo definidos de acordo com o significado que encontrávamos no texto.

Com o decorrer do trabalho, alguns objetos foram inseridos no cenário, como copos e uma garrafa de bebida. Em determinado momento a interação de Penélope com os objetos faz

¹ A cena *Os Dias de Penélope* foi criada e desenvolvida dentro do curso de Artes Cênicas da UFSC, juntamente com o aluno Isaque Santos, responsável pela criação do texto, concepção e direção da cena. Porém este é um trabalho iniciado fora das disciplinas cursadas.

² Odisseu (mitologia grega) ou Ulisses (mitologia romana) é um personagem da *Ilíada* e da *Odisséia* de Homero. A *Ilíada* trata do final da Guerra de Tróia, a qual durou dez anos, e a *Odisséia* aborda a volta de Odisseu para Ítaca, sua terra natal, que também durou dez anos.

³ Na mitologia de Homero, a demora da volta de Odisseu, e a hipótese de sua morte fazem com que Penélope tenha que se casar com um dos vários pretendentes que disputam sua mão. Ela então decide que só se casará quando terminar de tecer sua colcha. Porém, a colcha tecida durante os dias, era desmanchada durante as noites pela própria Penélope, evitando assim seu casamento enquanto alimentava suas esperanças pela volta do marido.

com que ela reconstrua momentos vividos com Ulisses, quando é trazida de volta para a realidade.

A segunda apresentação da cena foi realizada no 11º Didascálico, no Instituto Federal de Santa Catarina, onde obtivemos uma boa recepção por parte do público.

Também tivemos a oportunidade de trabalhar a cena dentro de algumas disciplinas do curso. Na disciplina de Cena Audiovisual pudemos inserir elementos que ajudaram no desenvolvimento do trabalho. Ao fundo da cena utilizamos projeções com imagens que alteravam entre a espera de Penélope, memórias do tempo em que Ulisses estava presente, bem como a situação atual dele, na busca de voltar para seu lar. Juntamente com a projeção do fundo, inserimos uma segunda projeção na parede do lado esquerdo do palco, mostrando apenas os olhos de Ulisses. Havia um momento em que Penélope interagia com esta projeção. Mantivemos o cenário da mesma forma como foi concebido, porém agora, em uma das cadeiras havia um casaco e acima uma tela de televisão com o rosto de Ulisses, que acompanhava os movimentos de Penélope. Como fizemos uso de vários elementos aprendidos durante a disciplina, optamos por utilizar o texto em off, enquanto as ações eram realizadas.

A cena foi trabalhada desta maneira por um tempo, porém não deixamos de experimentar outras formas. Optamos por intercalar o texto falado com a voz em off, retratando esta segunda forma como o pensamento das personagens. Sendo assim, inserimos também, a voz em off de Ulisses, relatando em uma carta para Penélope os tormentos pelos quais passara. Este momento foi inserido em uma das vezes em que Penélope tece sua colcha ao mesmo tempo em que reflete sobre sua situação.

Desta forma apresentamos no 12º Didascálico, novamente obtendo boa recepção.

Com o decorrer dos ensaios e apresentações, percebemos que a variedade de elementos carregava demais a cena. Havia também os imprevistos, com o uso de tecnologia, que ocorriam nas apresentações, que iam desde a falta de estrutura em determinados lugares até falhas técnicas no decorrer da apresentação. Decidimos então, utilizar apenas a projeção do fundo da cena, mantendo o cenário (mesa, cadeiras, estrutura com velas e relógio) e os objetos (copos, garrafa, roupas e cesta com a colcha). O texto foi mantido com a intercalação da voz falada e da voz em off.

Com a cena estruturada desta forma, apresentamos no Sol da Meia Noite, realizado pelo Curso de Artes Cênicas da UFSC, e também no Festival de Cenas Curtas de Araçatuba – CENATA 2014.

A apresentação que realizamos no Festival em Araçatuba foi o que trouxe à tona a necessidade de dar início a uma pesquisa aprofundada da cena, principalmente no que se

refere à construção da personagem e sua linha de ações físicas. Após a apresentação da cena neste Festival, a partir de conversas realizadas, nos foi argumentado que algumas ações e falas pareciam ser realizadas como marcações; que não havia uma força expressiva, um compartilhamento com o público; e que havia também um problema com as falas, como a dicção, a intenção dada a estas. Somente então, dei-me conta destes problemas. A partir disto, algumas questões surgiram: Como construir ações condizentes à personagem e que atinjam o espectador de forma crível? Como realizar ações que envolvam o corpo todo? E como tornar tanto as ações, quanto as falas justificadas, necessárias? Como relacionar texto e fala? Percebi que os principais pontos a serem investigados são a expressão corporal, a construção da personagem e de uma linha de ações, a justificativa para cada ação, para as falas, torna-las ações físicas. Para tanto, abordarei nesta pesquisa alguns conceitos que julgo importantes para a resolução destes problemas.

Pude notar, então, que algumas ações não eram justificadas e acabavam se tornando mecânicas, apenas para seguir marcações. O mesmo ocorreu com o texto, e conseqüentemente havia a ausência de pausas necessárias para que se estabelecesse uma relação com cada situação, com os objetos utilizados. Jacques Lecoq (2010, p. 140) ressalta que “não há ação sem reação.”. Dessa forma as ações se tornaram inválidas. Isso se tornou mais frequente com o decorrer das apresentações.

Percebemos que havia a necessidade de trabalhar diversos pontos. Devido a essas circunstâncias, o trabalho se divide em duas partes: a primeira diz respeito à preparação corporal; enquanto que a segunda se constitui na construção da personagem e da linha de ações físicas.

Para a preparação corporal, me apoio em alguns dos métodos desenvolvidos por Jacques Lecoq. Início com as improvisações silenciosas, uma vez que estas permitem desenvolver a atenção, a imaginação, a escuta. Por se tratar de improvisações sem a palavra e com objetos imaginários, trabalhamos a forma de comunicação através do corpo todo, sendo necessária uma maior atenção, precisão e cuidado ao tempo com que as situações se desenvolvem.

O segundo passo da preparação corporal é baseado no trabalho com a máscara neutra, que tem como objetivo alcançar uma atenção interior, uma escuta de si mesmo. A máscara neutra faz com que a disponibilidade e a calma sejam apreendidas, e a partir disso as ações sejam realizadas de forma justa. “Quando o aluno sentir esse estado neutro de início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a ‘escrita’ do drama.” (LECOQ, 2010, p. 69). Essa disponibilidade também permitirá que o ator esteja

inteiramente presente, física e mentalmente, para reagir ao que acontecer a sua volta como se fosse a primeira vez. É um estado de descoberta, curiosidade, alerta. Este processo consiste na busca da página em branco. Neste trabalho com a máscara, como estamos desprovidos da fala e das expressões faciais, somos obrigados a expressar com o corpo inteiro, dando uma maior atenção a cada parte envolvida, a cada movimento.

Após a preparação corporal, parto para a segunda etapa do trabalho prático onde será construída a personagem e suas ações. Mas de nada adiantará a criação e execução dessas ações se não houver um sentido para elas, tanto para a ação em si, quanto para a relação de uma com a outra. Uma ação deve levar à outra (ação e reação). Segundo Lecoq (2010, p. 110), “no teatro, realizar um movimento nunca é um ato mecânico, mas um gesto justificado.”. Este conceito está efetivamente presente no método das ações físicas de Stanislávski. Através dos elementos do Sistema, o ator encontrará um sentido para as suas ações. Matteo Bonfitto (2009, p. 25) ao falar das ações físicas estabelece que “no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como ‘iscas’. [...] A execução das ações, portanto, provocam no ator, uma imediata necessidade de justificação das mesmas.”. Luís Otávio Burnier (2009, p. 32) ao conceituar a ação física nos informa que “vale lembrar como Decroux entendia a ação: ‘A ação nasce da coluna vertebral’”, reverberando por todo o corpo. E mais ainda, que a ação física é “dirigida para a realização de algum objetivo” (BURNIER, 2009, P. 32) e é, portanto, “modificadora da realidade” (BURNIER, 2009, P. 33). Sendo assim, toda ação física possui objetivos, justificativas, a fim de modificar a realidade de quem a executa. Além disso, devem envolver o corpo todo.

Iniciamos, portanto, a improvisar ações físicas a partir das *circunstâncias dadas* e dos *objetivos*, ambos relacionados com o universo da peça. Em seguida, selecionamos algumas sequências dessas ações para compor a cena, trabalhando-as separadamente e, posteriormente, a ligação de uma com a outra.

Em algumas ações utilizamos a *variação de tempo-ritmo*, imprimindo um significado diferente. “Cada ação física, portanto, comporta em si um *ritmo* que a caracteriza e diferencia das outras. O *ritmo* se torna, assim, um elemento fundamental no processo de construção das ações da personagem.” (BONFITTO, 2009, p. 33). Mais precisamente, o *tempo-ritmo* diz respeito ao estado de espírito da personagem.

Além disso, a *fé e sentimento de verdade* estabelecido por Stanislávski é de suma importância. Bonfitto (2009, p. 32) expõe o argumento de Vassily Toporkov ao falar sobre este elemento: “a verdade das ações físicas vos conduzirá à convicção, depois ao ‘eu sou’ e

tudo passará pela ação.”. Acredito ser esse um dos principais pontos a serem trabalhados. Para que o público acredite na situação e no personagem, é imprescindível que o ator faça o mesmo, caso contrário, poderá o ator transmitir ao público a sensação de insegurança e descrença.

Quanto às falas da personagem, necessitamos desenvolver o *subtexto*. Stanislávski (2004, p. 163) expõe que o *subtexto* “é a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam.”. Sendo assim, o *subtexto* gera impulsos e intenções para as falas. É ele que as justifica.

A *concentração da atenção* também é um dos elementos a serem utilizados, uma vez que este auxilia o ator a não se dispersar e também faz com que ele busque “[...] relacionar-se e deixar-se estimular pelas relações que estabelece [...]” (BONFITTO, 2009, p. 29). Além disso, os focos de atenção o conduzem em sua linha de ações.

Dessa forma, o trabalho consiste em improvisações, o *se* e as *circunstâncias dadas*, os *objetivos*, a *imaginação*, a *fé e sentimento de verdade*, o *tempo ritmo*, a *concentração da atenção* e o *subtexto*, a fim de criar uma partitura de ações físicas que seja crível, ações estas que não sejam ausentes de sentimentos.

CAPÍTULO II – ESTUDO DOS MOVIMENTOS: EM BUSCA DA “PÁGINA EM BRANCO”.

Identificados os pontos a serem aprofundados na cena, necessito primeiramente trabalhar a preparação corporal para obter um corpo disponível, neutro, desenvolver a escuta e a precisão das ações. Executar ações que sejam desprovidas de características minhas, presentes no cotidiano. Eliminar maus hábitos, tensões desnecessárias, que são fortemente visíveis em cena. Para que o trabalho de criação da personagem e das ações seja feito corretamente, primeiramente é necessária uma reeducação do corpo. É preciso de fato encontrar a “página em branco” que Lecoq menciona:

É preciso, então, começar eliminando as formas parasitárias, que não lhes pertencem, retirar tudo aquilo que possa impedi-los de encontrar vida em sua forma mais próxima daquilo que ela é. Temos de retirar um pouco daquilo que sabem, não para simplesmente eliminar o que sabem, mas para criar uma página em branco, disponível para receber os acontecimentos externos. Despertar neles a grande curiosidade, indispensável à qualidade da interpretação (LECOQ, 2010, p. 57).

Em busca dessa página em branco, tenho como base a improvisação silenciosa, que visa desenvolver a escuta e a atenção voltadas para o exterior do ator, e exercitar a imaginação. Em seguida, utilizo a máscara neutra, para obter a atenção interior, resultando na neutralidade, calma e conseqüentemente em uma disponibilidade para o jogo, para a ação.

II. 1. A improvisação silenciosa.

Antes de iniciar o trabalho com a máscara neutra, Lecoq trabalha a improvisação silenciosa. Segundo o mestre, “a palavra ignora, na maioria das vezes, as raízes de onde saiu, e é desejável que, desde o princípio, os alunos se coloquem no âmbito da ingenuidade, da inocência e da curiosidade.” (LECOQ, 2010, p. 60). O silêncio antes da palavra é de extrema importância para que ator esteja muito mais atento, pois está desprovido da sua ferramenta diária e deve passar a utilizar o corpo para se expressar. A ausência das palavras também conscientiza o ator da importância das pausas. É nas pausas que se constrói o impulso para a ação e a reflexão do que se passou.

O trabalho prático foi realizado juntamente com um grupo de alunos do curso de Artes Cênicas da UFSC, com orientação da professora Maria de Fátima de Souza Moretti. O início

desse processo com a improvisação silenciosa se deu por meio de ações simples, individuais. Limpar um vidro, martelar um prego, lavar roupa. Estando sempre atento de que o ator deve ver os objetos que está utilizando e ter consciência de cada parte do corpo envolvida.

Em seguida dividimos a turma em dois grupos. O primeiro grupo executava a ação de varrer e o segundo, de retirar objetos de um baú. Em todos os exercícios que dividimos em grupos, um sempre observa o outro. No decorrer destas ações, os atores são surpreendidos por um barulho, executado por quem está coordenando a atividade. Isso acontece três vezes. A cada vez, deve haver uma reação que modificará a ação de varrer ou de retirar os objetos, por menor que seja essa alteração. Grande atenção foi dada ao fato de as expressões se encontrarem apenas, ou em maior parte, no rosto do que no corpo. Quanto a isso, o trabalho com a máscara neutra auxiliará o ator a se expressar com o corpo todo.

Creio que seja importante salientar que as habilidades treinadas nestes dois exercícios são de suma importância para a execução do exercício seguinte. Jean-Pierre Ryngaert expõe a importância de haver uma sequência nos exercícios bem como um significado para eles. “A ausência de desafios claros e o sentimento de uma expressão gratuita ou manipulada favorecem a inibição, remetem à loucura.” (RYNGAERT, 2009, p. 46). É necessário então que cada exercício “encontre um sentido em relação aos trabalhos seguintes e não fique suspenso no ar [...]” (RYNGAERT, 2009, p. 78). Sendo assim, o primeiro exercício consiste em trabalhar a precisão das ações mobilizando o corpo todo, a imaginação e a crença por parte do ator (e consequentemente do espectador). O segundo, além do que foi trabalhado anteriormente, exercitamos a escuta e a reação. Outro fator que foi trabalhado em ambos os exercícios foi a manipulação de objetos imaginários.

O terceiro exercício realizado é o que Lecoq descreve em seu livro, *O corpo poético – Uma pedagogia da criação teatral*, nomeando-o de *Reunião psicológica*⁴. A descrição que utilizamos é a seguinte:

Você foi convidado para um coquetel na casa de uma senhora muito rica, que mora em um apartamento (cobertura) na beira-mar norte, com vista para o mar. Ao parar na porta da sala, encontra-se a esquerda uma bancada com vasos de diversos lugares do mundo. À direita, há uma grande parede de vidro, de onde podemos ver o mar, e nesta parede há um quadro de Van Gogh. Na outra extremidade da sala, há grandes vasos gregos. No centro, um tapete persa branco. No teto, um lustre veneziano. No lado oposto a parede de vidro, uma grande mesa repleta de comidas e bebidas. Além

⁴ LECOQ, 2010. Pg. 63. O exercício trabalhado pelo grupo difere-se em alguns detalhes do exercício descrito por Lecoq. Porém, sua finalidade e conteúdo são os mesmos.

de você, outras pessoas foram convidadas, porém ninguém se conhece. (Informação verbal)⁵.

Este exercício foi realizado em grupos de três e quatro pessoas. A partir dele, pudemos trabalhar a construção de um espaço imaginário, que deve ser percebido pelo público também, e para isso, deveríamos acreditar em cada detalhe. Os movimentos deveriam ser precisos, claros. Era necessário também ter claro em nossa mente o espaço imaginado para não ‘atropelar’ as coisas. Para isso, os exercícios anteriores serviram de base, pois neles exercitamos nossa atenção ao corpo, às ações e também nossa imaginação.

Nesse exercício, assim como em todos os demais, a escuta é extremamente necessária. Há muitos focos: diversos objetos, pessoas e situações. Deve-se estar sempre atento para reagir de forma justa e também aceitar o jogo proposto pelo colega de cena. A encenadora Ariane Mnouchkine enfatiza essa ideia em seus estágios anuais dados a atores vindos de diversos países. Para ela “é preciso aprender junto. Escutem-se. Recebam-se. Vocês precisam aceitar as coisas do outro. Se alguém propõe algo, acate.” (MNOUCHKINE in FÉRAL, 2010, p. 58). Se não aceitarmos as propostas dos outros jogadores, o jogo não acontece, não há reação, não há verdade.

Outro fator importante deste jogo é a criatividade que pudemos exercitar, pois devíamos encontrar saídas para as situações em que nós mesmos havíamos nos colocado no decorrer da improvisação. Trabalhamos também a questão do tempo justo. O tempo de entrar, de construir e desenvolver a cena e de finalizar.

A importância do trabalho com a improvisação silenciosa se dá no desenvolvimento da escuta, da presença, da espontaneidade, da reação. Não há um roteiro a ser seguido, e é necessário que o ator esteja presente para reagir ao que vem do exterior, as situações inesperadas. Estar atento às propostas dos outros jogadores e aceitá-las.

Nestas improvisações, onde trabalhamos com objetos imaginários, desenvolvemos a habilidade de manuseá-los e de nos situarmos em um espaço também construído pela imaginação. Grande atenção deve ser dada aos movimentos, a forma como lidamos com algum objeto. Algo que é imprescindível nos exercícios de improvisação, bem como em outros jogos e nos espetáculos em si, é acreditar nas situações, no espaço, naquilo que vemos, ouvimos, tocamos. Para Ariane Mnouchkine (in FÉRAL, 2010, p. 64) “acreditar é o mais importante. [...] Não posso receber o espaço se não vejo vocês o recebendo.”. É

⁵ Instrução dada pela Professora Dr^a Maria de Fátima de Souza Moretti durante os exercícios realizados na Universidade Federal de Santa Catarina.

imprescindível que o ator acredite naquilo que está a sua volta e deixe se sensibilizar para transmitir ao público o que vê e sente.

II. 2. A Máscara Neutra.

Despojado das suas feições mais expressivas, de seu potencial de comunicação: rosto e voz – o corpo do ator vai descobrindo recursos de expressão nunca experimentados, tornando-se aos poucos um rosto visto em close. A Máscara Neutra tem uma respiração, um ritmo que é diferente do cotidiano, imprimindo a cada movimento uma enorme importância. Assim, o ator elimina o movimento não essencial e os que permanecem tornam-se mais claros, simples e orgânicos (LOPES, 2011, p. 32).

Um dos pontos centrais da pedagogia de Jacques Lecoq é a máscara neutra. Essa máscara é trabalhada antes de todas as outras máscaras e dos personagens⁶. Ela serve para que o ator alcance um estado de calma, disponibilidade e equilíbrio indispensáveis para a interpretação, e dessa forma obter uma economia dos movimentos e também a capacidade de transmitir ao público o sentido do movimento, para que ele possa também fazer parte do universo proposto pela representação.

Como o próprio nome sugere, é uma máscara sem expressão alguma, neutra. Quando a utilizamos não há relação com algum personagem, mas sim com um ser neutro. Esta máscara é uma máscara de rosto inteiro e possui pequenas cavidades para os olhos e também para o nariz, auxiliando na respiração e orientação dos atores no espaço.

A máscara neutra é confeccionada a partir de um molde de gesso do próprio rosto. Ela deve sempre ser um pouco maior do que o rosto do ator e obter certo distanciamento, ou seja, não pode aderir ao rosto. Lecoq (2010, p. 69) explica que “é justamente com essa distância que o ator pode verdadeiramente jogar” e que “a dimensão real de um rosto, que se encontra, por exemplo, nas máscaras mortuárias, não facilita o jogo nem sua força expressiva.” (LECOQ, 2010, p. 69).

Lecoq descobriu a interpretação com máscara através de Jean Dasté⁷, que o convidou para se juntar a sua companhia, Les Comédiens de Grenoble. Lecoq passou a fazer o treinamento dos atores, iniciando assim sua carreira profissional no teatro. Nessa companhia, apresentaram o espetáculo *L'Exode* onde os atores utilizavam a máscara nobre, que mais tarde

⁶ Lecoq trabalhava dois tipos de máscaras: a neutra e as expressivas. Segundo Claudia Sachs (2004, p. 83), as expressivas se dividem em: personagens, larvárias, utilitárias, as feitas pelos alunos, a contra-máscara e a meia máscara da Commedia Dell'arte. Neste trabalho abordarei apenas a máscara neutra.

⁷ Jean Dasté era discípulo de Jacques Copeau e casado com Marie-Hélène Dasté, filha de Copeau.

Lecoq chamaria de máscara neutra. A partir do seu trabalho com Dasté, Lecoq teve influência do teatro de Jacques Copeau, que se tornou uma referência para o mestre.

A máscara nobre, ou neutra, de Jean Dasté, foi criada por Copeau. Para melhor entendimento, trago como referência Elizabeth Pereira Lopes, a fim de relatar como se deu a criação desta máscara por Copeau. Copeau não era a favor do naturalismo no palco, predominante no começo do século XX. Propunha uma renovação para o teatro, alegando que o palco deveria ser neutro e o elemento mais importante era o ator, que também deveria ser neutro. Para trabalhar essa neutralidade com os atores, fundou em 1915 a Escola do Vieux Colombier. Primeiramente os alunos utilizavam no rosto pedaços de tecido ou papelão. Com o decorrer dos estudos, a máscara foi confeccionada e modificada até atingir a neutralidade necessária. Sobre Copeau, Lopes (1991, p. 28) nos informa: “seu treinamento com máscaras destinava-se a fornecer, ao ator, um instrumento para liberar inibições, eliminar vícios de interpretação e ampliar o potencial expressivo.”, bem como “despir o ator, apagar sua persona social e, assim, ajudá-lo a atingir um estado maior de atenção.” (LOPES, 2011, p. 34). Embora Copeau não tenha publicado registros a respeito de suas técnicas com máscaras, estas foram sendo repassadas por seus discípulos, espalhando-se por diversos países.

Voltando para a experiência de Lecoq, tempos depois, em 1947, o mestre deixa Grenoble e começa a dar suas primeiras demonstrações da máscara neutra em escolas da Alemanha. Um ano mais tarde, muda-se para a Itália e tem contato com a *Commédia Dell’arte* e com o escultor Amleto Sartori, que passa a confeccionar máscaras de couro para Lecoq. Todas as máscaras utilizadas em sua escola, inclusive a neutra, foram fabricadas por Sartori. No ano de 1956 o mestre funda a sua Escola e a máscara passa a ser fundamental em toda a sua trajetória.

Para trabalhar com a máscara neutra, me reuni com o mesmo grupo de alunos com o qual foram trabalhadas as improvisações silenciosas, e também sob orientação de Moretti. Este grupo já havia iniciado uma pesquisa com a máscara neutra e com as máscaras larvárias de Lecoq.

No primeiro dia de trabalho houve a descoberta da máscara. Iniciamos observando a máscara, tocando-a e tocando nosso próprio rosto, atentos aos detalhes, estabelecendo uma espécie de conexão. Ao colocar a máscara, não a levamos até o rosto, e sim inclinamos a cabeça para chegar até ela, entrar na máscara. “Entra-se na máscara neutra como em um personagem, com a diferença de que aqui não há personagem, mas um *ser genérico neutro*.” (LECOQ, 2010, p. 71). Nós nos aderimos à máscara e não ao contrário.

A sensação gerada no primeiro momento de utilização da máscara foi de percepção e também de receio para se movimentar. Parece que o corpo havia crescido, a atenção estava voltada para cada parte deste. Como o orifício dos olhos é muito pequeno, apenas para que possamos nos orientar no espaço, a possibilidade de enxergar o próprio corpo diminui e isto faz com que estejamos mais atentos. Quando vemos nosso corpo, vemos os movimentos executados, mas não nos damos conta de detalhes mínimos, dos vícios, das manias que temos no cotidiano e que acabam tornando-se excessivos em cena. Portanto, com o uso da máscara, o corpo torna-se mais presente, podemos senti-lo mais intensamente. Como não o vemos, há uma atenção maior para cada parte envolvida em determinado movimento, bem como as regiões que permanecem imóveis. Trata-se de sentir, e não de ver.

O exercício proposto em seguida era caminhar pelo espaço. No início havia uma preocupação em não esbarrarmos uns nos outros, bem como nas paredes ou objetos presentes na sala, devido à diminuição da visão periférica proporcionada pelo uso da máscara. Conforme fomos nos adaptando, conquistando mais segurança e a percepção (do corpo, do parceiro e do espaço) aumentava, essa preocupação foi diminuindo.

Existe uma grande importância em observar de fora como se dá uso da máscara. Este processo auxilia tanto para quem está realizando o exercício, como para quem observa, pois nem sempre o ator está realmente executando aquilo que pensa que está. Um olhar de fora é sempre muito importante. Além disso, é importante que desde o começo o ator se habitue com a presença da plateia, pois muitas vezes, ele acaba inibindo-se diante desta e sua atenção é dispersada do foco que está dentro da cena.

No decorrer deste trabalho, trarei como referência Viola Spolin, que possui um trabalho de grande importância acerca das improvisações, que serve como auxílio tanto para professores, quanto para diretores e também para atores. Quanto à questão de observar e ser observado, Spolin (2008, p. 11) ressalta o papel fundamental da plateia e que o ator entenda o papel desta “como um grupo com o qual ele está compartilhando experiências”. Spolin (2008, p. 12) também aponta que “este relacionamento [...] deve, como todos os outros problemas, ser tratado a partir da primeira sessão de trabalho.”. Ariane Mnouchkine também compartilha essa ideia. Segundo Josette Féral (2010, p. 53), uma das regras que Ariane impõe em seus estúdios é a “observação atenta de tudo o que acontece no palco (a aprendizagem passa tanto pela ação, quanto pelo olhar [...]).”. Dessa forma, dividimos o grupo em duas partes para que pudéssemos observar e ser observados.

Percebemos que no início do caminhar, em alguns dos participantes, havia certa tensão em algumas partes do corpo, principalmente nos ombros, braços e mãos, mas que com o

decorrer do exercício foram amenizando. Constatamos que essas tensões são frutos do comportamento cotidiano, que elas estão presentes o tempo todo, porém não tão visíveis. Com a máscara neutra, essa tensão, desnecessária, torna-se muito evidente. O trabalho com a máscara neutra é um caminho para se desfazer das amarras cotidianas e entrar em harmonia com o próprio corpo. Segundo Lecoq (2010, p. 71): “para os que, na vida, estão muito em conflito consigo mesmos, com seus próprios corpos, a máscara neutra auxilia-os a encontrar um ponto de apoio onde a respiração é livre.”. Essa neutralização do corpo será essencial para o trabalho de interpretação.

Outro fator que julgo importante ressaltar é que, no momento em que realizamos os exercícios com a máscara, a direção é tomada inicialmente pelo nariz. Olha-se com a ponta do nariz. Somente depois de indicar a direção, o restante do corpo seguirá. Percebo que isto torna os gestos no tempo e medida certos. Nenhuma parte do corpo se antecipa, não há hesitação. Também ocorre a reação: estou parado, olho, percebo algo ou alguém, e vou até o seu encontro.

No segundo exercício, tínhamos uma sequência a ser realizada: apresentar a máscara, deitar, dormir, despertar, perceber a neblina, ver um lago, jogar uma pedrinha no lago e finalizar. Não se trata de interpretar um personagem, como já mencionado, mas simplesmente executar as ações e estar presente física, e mentalmente. Algo que ficou extremamente claro durante este exercício foi a importância da imaginação. A partir das instruções que tínhamos, se criávamos este universo para nós mesmos e imaginávamos cada detalhe, todos esses elementos eram passados para a plateia, pois o ator estava concentrado e imerso naquilo que estava fazendo. Portanto, qualquer desvio da mente, uma preocupação em executar movimentos certos, ou em como realizá-los, ou se o tempo está na medida certa, tudo isso é evidenciado e quebra o que foi construído. E com o auxílio da máscara neutra tudo fica mais evidente. Viola Spolin (2008, p. 31) alerta para evitar o *como*, pois ele “[...] mata a espontaneidade e impede experiências novas e não-experimentadas [...]”. Manter essa concentração, a disponibilidade até o fim é indispensável, não se preocupando em *como* fazer, e sim *fazer*. Devemos estar presentes, pensando no que estamos fazendo naquele momento e deixar a situação se desenvolver no tempo justo.

No terceiro e último exercício do primeiro dia, trabalhamos a triangulação. No espaço cênico havia duas mesas, afastadas uma da outra, e um objeto sobre uma delas. As instruções eram: apresentávamos a máscara, víamos o objeto, víamos a outra mesa, e trocávamos o objeto de lugar, levando-o para a mesa vazia. Cabe ao ator criar uma relação com cada foco, criar uma história. Ao se relacionar com cada foco, há a triangulação com o público. Essa

triangulação evidencia para o público aquilo que o ator está vendo e a relação que ele estabelece. Porém, existe um tempo certo para essa triangulação. Constatamos que se o tempo é muito prolongado a relação estabelecida se perde. E se for curto demais, ela nem ocorre.

No segundo dia de trabalho, executamos três exercícios. Os dois primeiros eram muito semelhantes ao do *Despertar*, porém acordávamos em lugares diferentes com relação ao exercício anterior. No primeiro, ao despertar, víamos uma luz no canto da sala. No segundo, acordávamos num deserto, logo adiante víamos um rio no qual deveríamos entrar, e por fim, avistávamos uma árvore, da qual um pássaro levantava voo. Assim como o primeiro exercício do *Despertar*, estes também contribuíram para que tomássemos nota de que a cada mudança de estágio, como do deserto para o rio, a vista da luz, diferentes sentimentos são despertados, e que estes devem ser expressos corporalmente. O público deve perceber essa mudança de espírito. Se fizermos uso de nossa imaginação e estivermos entregues a situação, acreditando nela, poderemos alcançar este estágio de compartilhamento com o público.

No terceiro exercício, caminhávamos na areia da praia e chegávamos ao cais do porto. Avistávamos um navio onde estaria um grande amigo, e então acenávamos. É importante que o ator sinta, no caso, a areia e as ondas batendo em seus pés, veja cada detalhe, as pessoas, o cais, o navio, o amigo. Ele também poderá fazer uso de lembranças de situações e sensações semelhantes.

Com a realização destes exercícios, tocamos novamente na questão da tensão muscular. A situação mais frequente observada no grupo foi a tensão nos ombros e braços. As tensões desnecessárias acabam imprimindo um significado totalmente diferente à ação realizada, podendo torná-la falsa, forçada.

É importante também, nos exercícios com a máscara neutra, a apresentação da máscara e a finalização. A apresentação evidencia que o ator está em estado neutro, disponível para iniciar o jogo. A finalização traz o ator novamente para este estado em que estava quando iniciou. A energia, as sensações adquiridas devem ser deixadas em cena, e não levadas junto com o ator. Ele inicia a cena de forma neutra, e deve assim finalizá-la.

Mesmo após alguns encontros nos quais vínhamos trabalhando, ainda pudemos notar algumas tensões próprias minhas, que estão presentes no cotidiano, porém não são percebidas, e com o uso da máscara tornam-se evidentes. São essas tensões e também gestos característicos que devem ser neutralizados, para que o ator possa representar de forma livre, precisa, sem exageros. Durante os exercícios, as tensões identificadas por quem estava observando, não foram percebidas por mim. Era necessária uma melhor atenção e auto-observação.

Em um dos exercícios em que trabalhamos a expressão dos sentimentos a partir do corpo, pude observar a importância da imaginação, das lembranças de sensações. A circunstância era a seguinte: passávamos pela areia quente e entrávamos em um riacho ou lago com água fresca. Em seguida retornávamos. Segundo os atores que observavam, os sentimentos foram mais bem expressos e críveis no final do exercício. Isso ocorreu devido à imaginação da situação e a consequente evocação dos sentimentos. Ao me concentrar e lembrar alguma situação semelhante pela qual passei, trazer imagens dos pés tocando a areia quente, fez com que surgissem sentimentos correspondentes.

Ainda com relação ao uso da imaginação, porém tratando agora dos objetos imaginários, ainda havia uma hesitação ao manuseá-los. Realizamos uma sequência em que abríamos uma janela, observávamos e depois a fechávamos. Na etapa final do exercício, se estabeleceu uma incerteza quanto a posição na qual a janela se encontrava, a altura, o quanto ela estava aberta. Essa incerteza e hesitação são percebidas pelo público. O mesmo acaba ocorrendo com demais objetos. A observação e a imaginação dos detalhes foram trabalhadas nas improvisações silenciosas e devem ser mantidas e constantemente exercitadas.

A disponibilidade, a neutralidade e calma obtidas com a máscara neutra vão se fortalecendo com o treino constante. “Uma vez que essa disponibilidade tenha sido adquirida, a máscara pode ser retirada sem receio da gesticulação ou do gesto explicativo. Com a máscara neutra se termina sem máscara!” (LECOQ, 2010, p. 72). Assim, o ator poderá interpretar com o corpo livre de suas características cotidianas, um corpo neutro que servirá para qualquer estilo de interpretação.

CAPÍTULO III – MÉTODOS PARA A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM: EM BUSCA DE PENÉLOPE.

A segunda etapa do trabalho está centrada na construção da personagem e de sua linha de ações. Tendo em vista a necessidade de criar ações físicas, ações que possuam um objetivo, um significado, e a necessidade de passar esses significados para o espectador, terei como base alguns dos elementos que constituem o Sistema desenvolvido por Constantin Stanislávski.

III. 1. Métodos de Constantin Stanislávski

Constantin Stanislávski foi um grande contribuinte para o trabalho do ator desde o fim do século XIX. O encenador russo nasceu em 1863, e em 1898 fundou o Teatro de Arte de Moscou, juntamente com Vladimir Nemiróvitch-Dantchenko. Sua morte ocorreu em 1938, porém sua obra continua sendo de grande importância até os dias atuais.

Antes das técnicas desenvolvidas por Stanislávski, os personagens eram interpretados conforme eram passados aos atores de geração para geração, como nos informa Bonfitto (2009, p. 22): "[...] os alunos deveriam imitar os professores, sem portanto assimilar conhecimentos que pudessem fazer com que eles construíssem as próprias personagens.". Jacó Guinsburg também nos informa a respeito do que levou Stanislávski a iniciar seus estudos e criar o seu Sistema:

Em 1906, Stanislávski, durante umas férias passadas na Finlândia, começou a refletir sobre as causas da insatisfação que sentia em face de seu próprio desempenho como ator no palco. Parecia-lhe não estar dando aos papéis a flexibilidade e a organicidade vital que deveriam apresentar. Considerando frontalmente o problema, chegou à conclusão de que acumulara em seu íntimo uma série de estereótipos cuja natureza não diferia daqueles que afligiam o velho convencionalismo teatral e contra os quais montara o movimento do Teatro de Arte. [...] Como consequência, tornou-se claro para ele que estava jogando com efeitos exteriores e não encarnando estímulos que lhe viessem da interioridade (GUINSBURG, 2008, p. 311).

Dessa forma, em 1906, o mestre russo “[...] estrutura o trabalho do ator, partindo inicialmente dos processos interiores.” (BONFITTO, 2009, p. 22) que tinham base em experiências próprias do ator. Esse modelo foi denominado Linha das Forças Motivadas, tendo como elementos a serem trabalhados “o *se*, as *circunstâncias dadas*, a *imaginação*, a *concentração*

da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e o sentimento da verdade.” (BONFITTO, 2009, p. 27). Passado algum tempo, o encenador inicia um trabalho com a ação rítmica, o que o leva a criar o Método das Ações Físicas, em 1930. No Método das Ações Físicas, o centro eram as ações, que quando executadas desencadeavam processos interiores. Para isso, os seguintes elementos passaram a ser utilizados: o *ritmo* e o *impulso*, além dos elementos já desenvolvidos anteriormente. Podemos assim dizer que “[...] a execução das ações atua agora sobre os processos interiores e não somente os processos interiores geram ações.” (BONFITTO, 2009, p. 31).

Segundo Bonfitto (2009, p. 25), um dos motivos pelos quais Stanislávski alterou a forma de abordar o trabalho do ator deve-se “[...] pela dificuldade de fixação de elementos tais como memória, sentimentos, etc.”. Stanislávski ao falar da execução das ações por meio das *circunstâncias dadas*, nos revela:

[...] esqueçam os sentimentos, porque eles, na maior parte, são de origem subconsciente e não estão sujeitos a comandos diretos. Dirijam toda a atenção para as '*circunstâncias dadas*'. Elas estão sempre ao nosso alcance. [...] No início esqueçam os sentimentos. Quando as condições interiores estiverem preparadas - e certas -, os sentimentos virão à tona espontaneamente (STANISLÁVSKI, 1999, p. 81; 83).

Ou ainda: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações físicas.” (BONFITTO, 2009, p. 25). Dessa forma, o ator poderia, a cada representação, recorrer às ações físicas, às *circunstâncias* e, assim, desencadear sentimentos.

Tendo em vista a necessidade de desencadear processos interiores que justifiquem as ações, para o desenvolvimento desta pesquisa tomarei como base alguns dos elementos do Sistema, sendo estes as *circunstâncias dadas*, o *se*, os *objetivos*, a *imaginação*, o *tempo-ritmo*, *fé e sentimento de verdade*, *concentração da atenção* e também o *subtexto*.

III. 2. Aplicação de elementos do Sistema na cena *Os Dias de Penélope*

Tendo em vista os pontos a serem trabalhados na cena em questão, utilizo como base alguns elementos que constituem o Sistema Stanislávski a fim de obter ações justificadas e uma personagem viva, fortalecendo a expressividade em cena.

Ao iniciar esta segunda etapa de trabalho, sentimos a necessidade de, antes de tudo, obter um leque de informações a respeito da personagem e da situação em que ela se encontra.

Anterior a esta pesquisa, o texto utilizado na cena *Os Dias de Penélope*, teve como base a mitologia de Homero que relata a história de Ulisses, sua ida para a Guerra de Tróia e os anos que lutara para voltar para casa. O texto foi escrito pelo aluno do Curso de Artes Cênicas da UFSC, e diretor do objeto de pesquisa aqui exposto, Isaque Santos. Tanto para a escrita do texto quanto para a criação da cena, não tivemos acesso aos textos de Homero, mas sim realizamos pesquisas e nos centramos no contexto do mito. Desta forma, para dar continuidade ao trabalho iniciando esta pesquisa, fizemos uma reanálise do texto utilizado até então, despertando uma nova Penélope.

Iniciamos por identificar aspectos psicológicos da personagem e sua forma de vida, destacando pontos desde sua infância, onde e quando nasceu, cresceu, conheceu Ulisses, até sua situação atual, a fim de construir uma trajetória de vida para ela.

Percebemos que algumas frases do texto que utilizamos e aspectos da concepção podem ser vistos como metáforas. Os dez anos que Penélope está esperando por Ulisses, pode ser um período curto, mas que para ela torna-se longo e atormentador. Ao arrumar a casa na esperança de que ele volte, ela está arrumando a ela mesma, à vida que eles tinham, preservando tudo o que vivenciaram. O fato de o casaco dele estar pendurado em uma das cadeiras também pode ser visto como metáfora.

Algumas falas da personagem nos levaram para a hipótese de que Ulisses não exista, seja fruto da imaginação dela, ou alguém que passou por sua vida, porém não está mais presente, e ela o preserva, pois isso lhe dá prazer. Este caminho nos levou também ao fato de que ela não seja a Penélope, mas faz uso desta mitologia como metáfora, para apaziguar algum ressentimento de uma história passada, ou simplesmente para minimizar sua solidão. Em determinados momentos do texto, em suas falas, sentimos que ela pode entrar e sair deste universo quando bem quiser, se passando ou não por Penélope.

Levando em consideração que esta mulher que se passa por Penélope esteja esperando pela pessoa amada, ou querendo cobrir a ausência de alguém, tomar esta vida para si diminui suas angústias e por alguns momentos a conforta, uma vez que, no mito, Ulisses tenha voltado para casa. Na mitologia de Homero, tal como ela é, Ulisses passa vinte anos fora de casa. Tanto no mito, quanto na adaptação aqui referida, a personagem não tem como tomar conhecimento do tempo que seu marido levará para voltar, ou se ele realmente vai voltar. Mas o fato de ela ter esperado durante um tempo longo e cogitar a hipótese de que ele pode chegar

a qualquer momento, a mantém firme em seu propósito. Querer reviver os momentos com a pessoa amada a fortalece para continuar sua espera.

A ausência de notícias a respeito do marido e o desejo de tê-lo novamente ao seu lado nos fez pensar que a carta que “Ulisses” relata para a esposa informando-a de sua situação, no texto aqui referido, pode ter sido escrita pela própria “Penélope”, a fim de encontrar justificativas para a ausência do marido e mantê-la menos aflita.

Podemos considerar também a relação da personagem com sua família. Considerando as informações do texto adaptado, o pai de “Penélope” a chama de louca e quase não a visita mais. Além disso, ele, sua prima, sua mãe, e talvez outros familiares, sugerem que ela se case com outro homem para continuar sua vida, diminuir seu sofrimento. Desse modo, a personagem passa a imaginar que sua família seja contra ao seu desejo, quando na verdade, apenas querem ajuda-la.

A solidão na qual ela vive é tamanha, e assim também é o desejo por reviver os velhos tempos, que a personagem reconstrói momentos que vivenciou, bem como faz desabafos de sua situação.

Após identificarmos a situação psicológica da personagem, procuramos encontrar alguns *objetivos* principais desta: mascarar sua realidade, provar para si a relevância de sua espera. Este processo auxilia o ator a seguir uma linha sólida de ações físicas. Stanislávski (1999, p. 351) estabelece que os “[...] *objetivos* menores serão, naturalmente, absorvidos por alvos maiores e menos numerosos, que ficarão como guias ao longo da linha direta de ações [...]”. Estabelecido um *objetivo maior*, todos os *objetivos* menores estarão ligados a este primeiro.

Partindo das informações obtidas até este momento, iniciamos uma sequencia de improvisações a partir de *circunstâncias* que foram sendo dadas pelo diretor, ligadas ao universo do texto. Estes momentos de improvisação foram de grande importância para que eu pudesse entrar no universo proposto e agir diante da situação. Viola Spolin enfatiza a importância da experiência proporcionada pelas improvisações:

Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. [...] Experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. Dos três, o intuitivo, que é o mais vital para a situação de aprendizagem, é negligenciado. [...] O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade. [...] A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações [...] (SPOLIN, 2008, p. 3; 4).

Com as *circunstâncias dadas* e o uso do *se* diversas ações foram sendo executadas de forma espontânea. As *circunstâncias* e o *se* dão o impulso para a ação. Elas são importantes para mobilizar o ator a agir de forma justa. Para que as ações estivessem realmente preenchidas de sentimentos, Stanislávski sentiu necessidade de estimular a mente e o espírito dos atores, para que agissem organicamente. Portanto criou esses dois elementos que se completam. "O *se* dá o empurrão na imaginação dormente, ao passo que as *circunstâncias dadas* constroem a base para o próprio *se*. E ambos, juntos ou separados, ajudam a criar um estímulo interior." (STANISLÁVSKI, 1999, p. 81). Stanislávski expõe a importância destes elementos, exemplificando:

Tomemos o fato de fechar ou abrir a porta. Nada poderia ser mais simples, ou menos interessante, pode-se dizer, ou mais mecânico. Mas suponhamos que neste apartamento de Maria tenha morado um homem que ficou louco, furioso. Levaram-no para um hospício. Se ele tivesse fugido e estivesse atrás daquela porta, o que é que vocês fariam?

Assim que a pergunta foi formulada, nesses termos, todo o nosso *objetivo* interior modificou-se. Já não pensávamos em como prolongar nossa atividade nem nos preocupávamos com sua forma exterior. Nossos espíritos se concentravam em calcular o valor ou propósito deste ou daquele ato em função do problema proposto (STANISLÁVSKI, 1999, p. 75).

Spolin (2008, p. 32) também nos informa sobre esta questão, afirmando que "[...] os problemas devem ter uma estrutura. A estrutura é o Onde, Quem, O Quê [...]". As *circunstâncias* constroem a base de um problema a ser resolvido. O *se* induz o ator a resolvê-lo.

As *circunstâncias dadas* neste primeiro momento de improvisações estabeleciam o lugar onde a personagem viveu desde sua infância até os dias atuais, bem como a relação dela com sua família, com seu marido e consigo mesma. Este primeiro momento de improvisações tem como finalidade fortalecer as raízes da personagem, como foi sua infância, adolescência, até chegar a fase adulta, e como se dá a questão da espera em sua vida, questão esta presente desde a infância.

Durante essas improvisações, e também nas etapas seguintes do trabalho, a *imaginação* deve ser constantemente utilizada. Ela está de certa forma acarretada com o *se* e com as *circunstâncias dadas*. Ao estabelecer uma relação com as *circunstâncias dadas*, ou mesmo criá-las, o ator imagina a situação, um ambiente, uma atmosfera. O mesmo ocorre com o *se*, porém de forma mais intensa. O simples fato de responder à pergunta do *se*, induz o ator a imaginar o que ele faria, de que forma agiria. Stanislávski (1999, p. 87) esclarece que o *se* serve "como alavanca para nos erguer da vida cotidiana ao plano da *imaginação*. A peça e

seus papéis são invenções da *imaginação* do autor, uma série inteira de *ses* e de *circunstâncias dadas*, cogitadas por ele.”. Uma das maiores finalidades do uso da *imaginação* é que esta contribui para situações nunca antes experimentadas pelo ator, mas que podem ser relacionadas com situações semelhantes. No caso das cenas trabalhadas nesta pesquisa, a *imaginação* torna-se grande aliada nesse sentido. Quanto a isso, exponho também um exemplo citado por Stanislávski, onde o diretor Tortsov fala para um de seus alunos:

Talvez possa explicar descrevendo o jogo predileto da minha sobrinha.
 - O quê que cê ta fazendo? – pergunta a meninazinha.
 - Estou fazendo chá – respondo.
 - Mas – pergunta ela – se fosse óleo de rícino, então como é que cê ia bebê?
 - Sou forçado a lembrar-me do gosto do óleo de rícino, para mostrar-lhe a repugnância que sinto e quando o consigo a sala ressoa com o riso da garota.
 - Onde é que cê ta sentado?
 - Numa cadeira – respondo.
 - Mas se fosse num fogão pelando, então o quê que cê fazia?
 - Sou obrigado a ver-me num fogão quente e procuro decidir como me livrarei de morrer queimado. Quando acerto, a menina fica com pena e grita: ‘Eu não quero mais brincá.’ Se continuo, acaba por cair em pranto (STANISLÁVSKI, 1999, p. 91; 92).

Certamente, são sensações nunca vivenciadas, mas que foram relacionadas com circunstâncias e sensações análogas já experimentadas.

Stanislávski atenta para o fato de o ator estar constantemente estimulando a sua *imaginação* para que esta se mantenha viva. Bonfitto (2009, p. 31) afirma que “pode-se utilizar como exemplo os exercícios com os objetos imaginários, prática considerada pelo mestre russo como essencial para a assimilação e compreensão da natureza das ações físicas, de suas componentes e de sua lógica em cada detalhe.”. Quanto a este aspecto, podemos tomar também como referência o exercício feito nas improvisações silenciosas, onde os objetos eram imaginários. Como já mencionado, este procedimento auxilia na escuta, na percepção do outro, do espaço e dos objetos e na forma como os manipulamos. Estimula, também, a habilidade criativa do ator. Cabe citar aqui o ponto de vista de Ariane Mnouchkine com relação à *imaginação*, a qual a encenadora afirma que é um músculo a ser exercitado:

Quando trabalho com atores bem jovens, num estágio, por exemplo, é uma das primeiras perguntas que lhes faço. Pergunto-lhes qual é, segundo eles, o músculo mais importante do ator. Obviamente, ninguém pensa nisso, então, digo-lhes: ‘É a *imaginação*’. E isso é para ser exercitado, fortalecido, trabalhado; é como uma panturrilha (MNOUCHKINE, in FÉRAL, 2010, p. 77).

Esse processo de exercitar a *imaginação* é importante na medida em que vamos aumentando nosso repertório de imagens, exercitamos nossa criatividade. Auxilia também na concentração do ator quanto às suas imagens interiores ao se colocar em situações que a peça o impõe.

Nas improvisações realizadas, pudemos observar alguns aspectos de grande importância quanto às imagens visuais internas geradas a partir das *circunstâncias dadas*. Em determinados momentos, os sentimentos estavam muito claros e as ações estavam preenchidas, porém em outros instantes, estes elementos apareciam com menos intensidade. Constatamos que no primeiro caso, as imagens que visualizei, por consequência das *circunstâncias*, decorriam em um tempo justo, sem atropelos. No segundo caso, elas eram antecipadas. Cito como exemplo um momento do exercício em que alguém caminhava em minha direção na beira da praia. Em pouco tempo visualizei-a muito próxima a mim, eliminando os detalhes deste trajeto que ela realizou. Quanto a isso, é importante salientar que o ator deve ter cuidado em não se apressar. Isso se dá tanto ao que se refere à *imaginação*, quanto à execução das ações. Neste sentido, Stanislávski (1999, p. 173) nos alerta: “[...] não tentem fazer tudo de uma vez. Avancem pouco a pouco, recorrendo, no caminho, ao auxílio de pequenas verdades. [...] Se cada pequeno ato auxiliar for executado com veracidade, a ação total desenvolver-se-á corretamente.”. A encenadora Ariane Mnouchkine também aconselha seus atores da mesma forma, como nos informa Josette Féral (2010, p. 43): “é necessário que a ação seja precisa, que a situação esteja clara e, principalmente, que o ator só interprete uma coisa de cada vez.”. Essa questão está de certa forma relacionada com a crença que o ator emprega. Quando ele acredita, cada detalhe é considerado, observado, as ações se desenvolvem em um tempo justo, o jogo acontece.

Dando continuidade ao exercício, incitamos diversas situações de espera em sua vida. Porém, conforme as *circunstâncias* eram expostas, alguns *objetivos* menores não estavam claros para mim. Este fator também implicou na transmissão dos sentimentos para quem observava. Stanislávski atenta para a importância de estabelecer *objetivos* claros e críveis. Exponho um exemplo de seu livro *A preparação do ator*, onde a atriz Maria deveria procurar um broche que o diretor Tortsov pregara na cortina do teatro. Em uma primeira tentativa, a atriz não obteve êxito, pois não tinha esclarecido para si um *objetivo*. Ao realizar sua busca novamente, o diretor estabeleceu *circunstâncias* para ela (havia ganhado o broche de uma amiga. Este era valiosíssimo, o que ajudaria na situação financeira da família e garantiria sua permanência na escola de teatro. A amiga deixa o broche preso na cortina, porém ele some.) e um *objetivo* ligado à *circunstância* (encontrar o broche). Quando se pôs a realizar a cena novamente,

[...] Imediatamente o rosto dela adquiriu uma expressão intensa. Pregou os olhos na cortina e examinou de alto a baixo cada dobra do tecido, trabalhosamente, sistematicamente. Desta vez a sua busca teve um ritmo bem mais lento, mas todos nós tínhamos certeza de que ela não estava perdendo um só segundo de seu tempo e de que estava sinceramente aflita, embora não fizesse esforço algum para parecê-lo. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 68).

Estabelecendo *objetivos* claros, que sejam críveis, o ator passa a realizar a ação de forma que o público também acredite nela, na situação e no personagem em si. A ausência de *objetivos* durante os exercícios de improvisação realizados influenciou no sentido das ações, deixando-as vazias.

Quanto à *concentração da atenção*, durante os exercícios, em alguns momentos as instruções dadas me afastavam do processo de *imaginação*. Por instantes a atenção se voltava para o diretor, desviando-me do elo estabelecido com outro foco. Neste primeiro instante, trabalhamos com objetos e cenário imaginários. Para Stanislávski (1999, p. 122), “as coisas materiais que nos cercam em cena requerem uma atenção bem exercitada, mas os objetos imaginários exigem um poder de concentração muitíssimo mais disciplinado.”. Essa falta de atenção necessária se deu também, em certos momentos, com a manipulação de objetos imaginários. É necessário imaginar cada detalhe do objeto, sua textura, forma, peso. Esse é um aspecto já mencionado no trabalho com as improvisações silenciosas. É necessário manter o *foco de atenção* e, para isso, Stanislávski (1999, p. 123) revela que este deve provocar “uma reação emocional [...], alguma coisa que nos interesse no objeto de nossa atenção, algo que sirva para pôr em movimento toda a nossa aparelhagem criadora.”. Bonfitto (2009, p. 29) também esclarece que “[...] não basta olhar, mas sim sensibilizar-se com o objeto de sua observação [...]”. Certamente, o objeto que se torna o *foco de atenção* com o qual é estabelecida uma relação deve estar ligado a algum *objetivo* da personagem. Isso facilita a *concentração da atenção* bem como justifica a ação realizada.

Para auxiliar o ator a concentrar sua atenção, Stanislávski cria os *círculos de atenção*. Estes se dividem em pequenos, médios e grandes. Os círculos pequenos dizem respeito ao próprio ator e alguns pequenos objetos ao seu redor. Os círculos médios incluem diversos objetos do cenário e também outros atores que estejam próximos. Os círculos grandes envolvem, por sua vez, todo o cenário e todos os atores, bem como todo o público presente no teatro.

Este processo de *concentração da atenção* auxilia o ator a criar uma relação com o foco e a não perdê-la, e também a reagir a eventuais ocorrências. Além do mais, “os olhos do

ator que olha para um objeto e o vê atraem a atenção do espectador, e por isso mesmo indicam-lhe o que *ele* deve olhar. Reciprocamente, um olhar vago permite que a atenção do espectador se desvie do palco.” (STANISLÁVSKI, 1999, p. 113). Os *focos de atenção* auxiliam o ator a criar uma relação com objetos, situações, com os outros atores, e mobilizam a atenção do espectador.

É demasiado importante que o ator não disperse sua atenção durante a representação, e também durante o processo de criação, pois sendo assim, a vivacidade, a relação estabelecida anteriormente é perdida e o ator também irá se afastar da personagem que está interpretando. Podemos tomar como exemplo, novamente o exercício com a máscara neutra, o do *Despertar*, onde, dirigindo nossa atenção para o ‘como realizar a cena’, perdemos a relação com o foco, evidenciando nossa inquietude.

Todos esses elementos citados acima, *circunstâncias, se, imaginação, objetivos, concentração da atenção*, devem estar relacionados com outro elemento do sistema imprescindível: *fé e sentimento de verdade*. É de suma importância que o ator acredite no que está vendo, sentindo, fazendo. É preciso acreditar no personagem, na situação, nos outros personagens, como já vimos ao trabalhar com as improvisações silenciosas. Stanislávski nos informa sobre a importância da *fé e sentimento de verdade*:

A verdade em cena é tudo aquilo que podemos crer com sinceridade, tanto em nós como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra, e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo o que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores. Deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena (STANISLÁVSKI, 1999, p. 169).

Acreditando em todo o universo proposto, o ator encontrará um sentido verdadeiro e agirá corretamente. Ao trabalhar com improvisações, este processo pode se tornar mais intenso, o ator poderá crer com menos dificuldade. O problema pode se estabelecer a partir do momento em que o ator deverá repetir as ações. Há casos em que a estreia da peça atinge bons resultados, mas com o decorrer das apresentações, isso se torna menos frequente. Posso citar como exemplo o próprio objeto desta pesquisa. Com o passar das apresentações, algumas ações começaram a se tornar mecânicas. Quanto a isso, Stanislávski aconselha a nos apoiar nas *circunstâncias dadas* e nos *objetivos*, para gerar novos estímulos. Para as *circunstâncias* Stanislávski (1999, p. 168) esclarece: “você têm de usar uma alavanca que os eleve ao plano da vida imaginária. As devidas *circunstâncias dadas* ajudá-los-ão a sentir e criar uma verdade cênica na qual poderão crer enquanto estiverem em cena.”. Quanto aos *objetivos*, Bonfitto

(2009, p. 33) expõe o trabalho de Stanislávski sobre os *objetivos* físicos “que por sua vez atuam sobre a interioridade do ator [...]”. Sendo assim, conforme as ações físicas forem sendo repetidas, conforme o decorrer dos ensaios e apresentações, ao voltar-se para as *circunstâncias* e os *objetivos* da personagem, o ator conseguirá manter as ações vivas, mantendo um sentido, uma justificativa para estas.

Continuamos com mais algumas improvisações onde as *circunstâncias* baseavam-se em situações cotidianas, tanto com relação ao marido da personagem, quanto com sua família. Desta vez, utilizamos alguns dos objetos de cenário que já tínhamos na concepção da peça: a mesa, as duas cadeiras e as velas.

Na primeira situação, a personagem espera por sua prima para um café. Seu pai disse que também virá, porém a visita dele não é de seu agrado. O que faria eu nessas *circunstâncias*? Início a arrumar a mesa para o café. Terminei, porém a visita esperada ainda não chegou. Sento-me, do lado oposto da mesa está a cadeira de meu marido. Lembro-me dos cafés que tomávamos juntos. Subitamente ocorre o pensamento: ‘Ela não pode sentar no lugar dele! Ninguém pode!’ Ponho-me a arrumar um novo lugar para ela. De repente alguém bate na porta. ‘Será ela? Ou será meu pai?’ Dessa forma, não atendo. ‘E se for meu marido que esteja voltando?’ Corro, mas detenho-me novamente, ao pensar que pode ser uma notícia ruim ou a visita indesejada. Encontro-me em uma indecisão e angústia se devo ou não abrir a porta. Por fim, decido abri-la. Um sentimento de alívio e tranquilidade se estabelece ao ver que era minha prima.

Para o segundo exercício, a seguinte *circunstância* foi estabelecida: era natal e toda a família estava reunida em sua casa. Seu marido encontrava-se ausente, pois foi resolver assuntos pendentes com alguns amigos, como de costume. A personagem preparou o prato preferido do marido para a ceia. Então me coloquei na situação da personagem. Durante a execução da cena, imaginei os diversos convidados, onde estavam sentados, como e quem eram. Todos necessitavam de atenção. Imaginei também a refeição, as quantidades e como estava distribuída sobre a mesa. Aguardava ansiosa por meu marido. Comecei a me sentir cada vez mais aflita com sua demora, porém não podia demonstrar para os que estavam presentes. Então os convidados começaram a se servir. Quando me dei conta, o prato que preparei para meu marido já estava no fim. Além da aflição e tristeza, a raiva também se fez presente. Servi um pouco de comida em um prato e guardei. Neste momento, houve um barulho dentro da sala, o que serviu de impulso para correr até a porta e ver se era meu marido que estava chegando.

Em seguida realizamos uma cena do café da manhã da personagem com seu marido, antes dele partir. Grande parte das ações estavam voltadas ao objetivo de mantê-lo perto dela, tentar mostrar a ele as coisas boas que vivenciavam juntos, a fim de fazê-lo mudar de ideia.

No decorrer dos três exercícios, novas *circunstâncias* foram sendo estabelecidas, dando impulso para novas ações físicas e continuidade à cena. Eram *circunstâncias* e *objetivos* menores, porém ligados a uma *circunstância* e um *objetivo* maior. Percebemos que, desta vez, grande parte das ações estavam justificadas e ligadas umas as outras.

Outras improvisações foram realizadas, porém agora com a presença de mais objetos e o cenário não possuía tanta semelhança com o utilizado até então, a fim de proporcionar um espaço não familiar. Diversos acontecimentos foram sendo criados e novos sentimentos foram sendo despertados. Em vários momentos estabeleceu-se a reflexão de como seria e quais situações poderiam ser evitadas caso o marido da personagem estivesse presente, gerando desconforto, raiva, tristeza, e até certo ponto a insistência pela volta dele.

Conforme fomos mantendo os trabalhos com as improvisações, a perda dos *focos de atenção* e da concentração foi diminuindo, favorecendo a criação e execução das ações. Realizamos mais uma série de improvisações, onde a personagem via-se cercada de obstáculos que interferiam no seu *objetivo* de espera, fazendo com que ela tivesse que sair de casa. Caso o fizesse, seu marido poderia voltar no momento em que ela estivesse ausente. Dessa forma, outras soluções deveriam ser formuladas, induzindo-me a um processo de criação.

Durante as improvisações, surgiram momentos importantes de imobilidade física, porém havia um processo interior aparente. Isso se dava principalmente nos instantes em que a personagem lembrava-se do seu passado. Para tanto, no surgimento destes instantes durante as improvisações, procurei imaginar, criar cada detalhe da situação vivida pela personagem. Quanto a esta imobilidade, Stanislávski expõe que:

Pode-se estar sentado sem fazer movimento algum e, ao mesmo tempo, em plena atividade. [...] Muitas vezes a imobilidade física é o resultado direto da intensidade interior, e são essas atividades íntimas que tem muito mais importância artisticamente. A essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual. [...] Em cena é preciso agir, quer exterior, quer interiormente (STANISLÁVSKI, 1999, p. 67).

É evidente a importância da ação interior. Quando imóvel fisicamente, se o ator não possuir uma energia, uma atividade interior, ele estará morto em cena. Mesmo as ações exteriores, devem possuir uma ação interior, um *ritmo*, uma intensidade que de vida a elas. Como já

mencionado, o *ritmo* imprime uma característica distinta para cada ação física, ressalta seu significado. Luís Otávio Burnier expõe uma passagem relatada por Toporkov quanto ao *ritmo* interno:

Stanislávski persistiu: ‘Você não está em pé no *ritmo* correto!’
 Ficar em pé no *ritmo*! Como ficar em pé num *ritmo*! Andar, dançar, cantar no *ritmo*, isto eu podia entender, mas ficar em pé!
 [...] ‘Perdoe-me, Konstantin Sergejevich, mas eu não faço a menor ideia do que o *ritmo* seja.’
 ‘Isso não é importante. Ali no canto tem um rato. Pegue um pau e se ponha em posição para esperar por ele; mate-o tão logo ele pule para fora... Não, desta maneira você vai deixá-lo fugir. Olhe com mais atenção – mais atenção. Quando eu bater palmas, pegue-o com o pau... Ah, viu como você está atrasado! De novo. Concentre-se mais. Tente golpear ao mesmo tempo que as palmas. Isso, percebe como agora você está em pé num *ritmo* completamente diferente do de antes? Ficar em pé e observar um rato é um *ritmo*; outro completamente diferente, é esperar um tigre que se arraste em sua direção (TOPORKOV, apud BURNIER, 2009, p. 45).

Sendo assim, cada ação física possui um *ritmo* próprio. “O *ritmo* é fundamental, nada existe sem ele, na vida ou na arte. [...] Na vida é o *ritmo* interior que determina a respiração. Podemos, então, no caso das ações físicas, associar o *ritmo* à respiração da ação.” (BURNIER, 2009, p. 45; 46). Durante nosso trabalho, percebemos a importância do *ritmo* das ações, seja na imobilidade ou não. Ao acreditar nas situações, despertamos sentimentos, impulsos e nos colocamos em ação. O *ritmo* será correspondente a esses sentimentos, a esses impulsos. De acordo com Stanislávski (2004, p. 258) “[...] o *tempo-ritmo* de fato possui o condão de afetar nossa disposição interior.”. O *tempo-ritmo* está ligado aos processos interiores numa corrente que percorre dois sentidos: “[...] dos sentimentos ao *tempo-ritmo* e [...] do *tempo-ritmo* aos sentimentos.” (STANISLÁVSKI, 2004, p. 295). Durante a execução das ações este processo tornou-se evidente, pois me concentrando nas *circunstâncias* e nos *objetivos*, sentimentos foram gerados, determinando certo *tempo-ritmo* que foi impresso na ação. O caminho inverso também ocorreu. Ao variar a velocidade de uma ação, o significado, os sentimentos, as imagens interiores alteraram.

Após as improvisações, selecionamos algumas cenas que surgiram durante o processo, para compor a partitura de ações, intercaladas com outras cenas marcadas.

Considerando a ideia de que a personagem vive em um ciclo, sempre acaba voltando para o mesmo ponto, o da espera, uma das sequências de ações surgidas nas improvisações é repetida em alguns momentos da cena, porém com outras nuances. Dessa forma, iniciamos um trabalho da sequência em questão com o *tempo-ritmo*, gerando novos sentimentos, significados. Quando partimos para o trabalho da partitura de ações, nos primeiros momentos

percebemos que gerar sentimentos verdadeiros ainda acarretava certa dificuldade. Porém o *tempo-ritmo* contribuiu para este processo.

Outro fator que altera o significado da sequência repetida são as ações introduzidas antes destas que repetem, pois elas influenciam no impulso para a próxima ação e no seu *tempo-ritmo*.

Além das *circunstâncias*, do *se*, dos *objetivos*, da *imaginação*, da *fé e sentimento de verdade*, da *concentração da atenção* e do *tempo-ritmo*, nos dispomos de elementos exteriores, como luzes e sons, para o surgimento de sensações. Em uma das cenas trabalhadas, uma gravação de voz utilizada serve como impulso para surgir sentimentos que influenciam nas ações físicas posteriores. Stanislávski argumenta que:

a impressão mais comum é a de que o diretor usa todos os seus recursos materiais, como o cenário, a iluminação, os efeitos sonoros e outros acessórios, com o fito primordial de impressionar o público. Pelo contrário. Usamos esses recursos mais pelo efeito que exercem nos atores (STANISLÁVSKI, 1999, p. 223).

Mas, por mais que esses recursos sejam utilizados a fim de gerar sentimentos no ator, para que isso aconteça, ele deve estar disponível, aberto e entregue. Deve deixar-se sensibilizar pelos elementos exteriores.

Outra dificuldade vista durante os exercícios é a presença de gestos característicos realizados no cotidiano. Para amenizar este problema a máscara neutra é de grande importância, como já apresentado anteriormente. Assim, optamos por realizar alguns exercícios com a máscara no início de cada seção de trabalho. A eficácia da máscara sobre o trabalho corporal do ator leva um tempo considerável para que seja totalmente apreendida, mas após essa inserção no início dos ensaios pudemos perceber certa diferença ao partir para as ações.

Por vezes, ao construir a partitura de ações, a expressão ainda se concentrava mais no rosto. Esta é uma questão já abordada e trabalhada nos exercícios com a improvisação silenciosa. O trabalho com a máscara neutra também tem sua eficácia neste aspecto, como visto anteriormente. Além dos exercícios com a máscara antes dos ensaios, uma maior atenção foi dada para todo o corpo para que ele fosse envolvido por completo ao realizar uma ação, tendo em vista que mobilizar o corpo todo é uma das características da ação física. Creio que se trata também de dar atenção ao *impulso* da ação, onde ela se origina. Segundo Burnier (2009, p. 42) “existe um outro elemento próximo do impulso: o *coração de uma ação*. O *coração da ação* não é somente o impulso, mas a sua localização precisa na coluna

vertebral, no tronco do corpo.”. O *impulso*, ao nascer na coluna vertebral, espalha-se por todo o corpo, mobilizando-o por completo.

Outro fator importante foi notado em nosso trabalho. Há um instante em que a personagem sai de cena por um tempo breve, porém a fala dela continua. Durante os ensaios constatamos que, mesmo estando fora de cena e apenas a voz esteja presente, é de extrema necessidade que as ações, simples neste caso, da personagem continuem a serem executadas na coxia. Quanto a isso, Stanislávski aconselha que a linha lógica de ações não pode interromper-se. “Nem em cena nem sequer nos bastidores o ator pode tolerar essas rupturas na continuidade da vida de seu papel. Elas criam lacunas. Estas, por sua vez, deixam-se preencher com pensamentos e sentimentos alheios ao papel.” (STANISLÁVSKI, 1999, p. 182). Pudemos perceber a importância de manter uma continuidade. Isto influenciou no sentido dado ao texto, na forma como é pronunciado, na intenção, na entonação da voz e, principalmente, nas ações a serem executadas posteriormente.

No início dos ensaios, onde trabalhamos as cenas que surgiram das improvisações e também outras que foram sendo marcadas, pegamos uma cena de cada vez, fomos avançando aos poucos, dando atenção aos *objetivos*, às *circunstâncias*. Em seguida começamos a juntá-las, pô-las em sequência. Este processo deu mais intensidade para cada ação física, para cada fala. Os acontecimentos das cenas anteriores influenciavam nas cenas posteriores, dando continuidade. Ainda com relação a esta linha contínua, Stanislávski estabelece sua importância revelando que:

[...] o ator precisa tanto ter essa linha ininterrupta quanto qualquer outro artista. [...] A própria arte se origina no instante em que essa linha ininterrupta é estabelecida, seja ela de som, voz, desenho ou movimento. Enquanto houver, separados, apenas sons, exclamações, notas, interjeições em vez de música; ou linhas e pontos separados em vez de um desenho; ou arrancos espasmódicos separados em vez de movimento coordenado – não se pode falar em música, ou canto, desenho ou pintura, dança, arquitetura, escultura, nem, finalmente, em arte dramática (STANISLÁVSKI, 2004, p. 103; 104).

Porém, essa linha ininterrupta não significa dizer que o ator deve agir fisicamente o tempo todo, sem parar. “Nas pessoas sãs há de haver algumas interrupções. [...] a linha contínua normal é uma linha na qual ocorrem algumas interrupções necessárias.” (STANISLÁVSKI, 1999, p. 301). Mas um cuidado deve ser dado para essas pausas. Novamente entramos na questão do *ritmo* interno. Nas pausas “[...] uma espécie de linha subsiste” (STANISLÁVSKI, 1999, p. 301), ou seja, existe uma ação interior que mantém o ator vivo em cena. Pudemos observar esse aspecto, durante as improvisações com as *circunstâncias dadas*, nos momentos

de imobilidade, os quais já foram citados anteriormente. Na outra etapa do trabalho prático, durante a criação e execução da partitura de ações, também algumas pausas foram surgindo, evidenciando os sentimentos e refletindo nas ações posteriores. Volto a citar Jacques Lecoq, pois o mestre compartilha desta ideia. A pausa é importante tanto para as ações quanto para as falas. Para o mestre,

em todas as relações humanas, aparecem duas grandes zonas silenciosas: antes e depois da palavra. [...] Desse silêncio só há dois meios de sair: a palavra ou a ação. [...] No começo, os alunos querem de todas as maneiras agir, provocar situações gratuitamente. Fazendo isso, ignoram completamente os outros atores e não jogam / não interpretam *com* (LECOQ, 2010, p. 60).

As pausas são importantes para a reação. Ou então, a pausa pode ser a própria reação. Exemplifico com um momento de uma das cenas, onde o telefone toca. A personagem aguarda notícias do marido, mas ao mesmo tempo teme em atender e ser uma notícia ruim ou alguém querendo convencê-la a sair de casa. Ao ouvir o toque do telefone, suas ações são interrompidas, gerando uma imobilidade, porém há a ação interior. Essa pausa e as ações interiores influenciarão nas ações físicas seguintes. A pausa é importante para perceber o que vem do exterior, relacionar-se e reagir. Ariane Mnouchkine (in FÉRAL, 2010, p. 62) também alerta seus atores para a utilização de pausas: “Evitem mexer-se o tempo todo. Se vocês se movimentarem sem parar, não os vejo mais. É preciso que encontrem suas pausas e seu *ritmo*. As pausas dão o movimento, as situações dão a vida.”. Essas pausas também são importantes para o espectador. Se o ator se movimentar e falar o tempo todo, num mesmo ritmo, sem pausas, o espectador não capta o sentido, pois este sentido estará ausente.

Como já percebido, as pausas devem possuir um fundamento interior, e este fundamento, esta ação interior, deve estar ligada ao que passou e impulsionar para a ação seguinte. Durante os ensaios, pudemos perceber a importância disso. Em determinado momento, quando a personagem tenta argumentar para si que não está enlouquecendo devido à espera pelo marido, seu próprio pensamento a detém. Em um primeiro momento, a ação posterior a esta pausa não estava justificada, não possuía um sentido. Ao realizá-la novamente, um sentido foi encontrado e percebido, por mim e pelo diretor que observava, devido a uma linha estabelecida. A pausa foi consequência das ações físicas anteriores e, dando atenção a esta pausa e essas ações, surgiu o impulso que deu origem e justificou a ação física posterior.

Outro ponto trabalhado é forma de dizer o texto. No trabalho desenvolvido até o momento de iniciar esta pesquisa, o texto era dito muito rapidamente, sem devida atenção às pausas, e sem um sentido interior.

Durante o processo, pudemos perceber que as *circunstâncias*, o *se*, a *imaginação*, os *objetivos*, o *tempo-ritmo*, a *concentração da atenção* e principalmente a *fé e sentimento de verdade* exercem grande influência na forma como o texto é pronunciado, no significado deste. Os elementos que despertam sentimentos para as ações físicas, também o fazem para as falas. Dando atenção a todos estes elementos, a atenção volta-se também ao texto. As imagens interiores geradas, a partir dos elementos utilizados, são de grande importância para a pronúncia do texto. Segundo Stanislávski (2004, p. 161), “[...] na vida comum falamos de coisas que de fato vemos ou temos em nossa mente, coisas que deveras existem. No palco temos de falar de coisas que não vemos, nem sentimos, nem cogitamos por nós mesmos, mas sim nas pessoas imaginárias dos nossos papéis.”. Portanto, é fundamental que o ator crie essas imagens interiores que darão sentido ao texto falado. Em determinados momentos pudemos perceber esse aspecto, como por exemplo, quando a personagem fala de seu passado. Imaginar os detalhes, trazer à mente as imagens do que ela já vivenciou auxiliou nas entonações dadas ao texto, nos sentimentos gerados, no *ritmo* com que ele é dado. Essas imagens interiores, o sentido das falas, é o que Stanislávski chama de *subtexto*. Para ele “é o *subtexto* que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça.” (STANISLÁVSKI, 2004, p. 164). E mais, “em cena, a função da palavra é a de despertar toda a sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e – por intermédio deles, conjuntamente – no público.” (STANISLÁVSKI, 2004, p. 165). Sendo assim, a palavra deve estar fundamentada, deve ter uma intenção, possuir um *subtexto*, pois sua função é gerar sentimentos e transportá-los para os ouvintes.

Uma vez que as palavras ditas em cena são criadas pelo ator e seu *subtexto*, suas imagens interiores, deve ser criado pelo ator, este deve utilizar sua *imaginação*, as *circunstâncias*, os *objetivos*. Stanislávski (2004, p. 171) afirma que o ator “[...] terá de inventar todo um filme de imagens mentais, um *subtexto* que se irá desenrolando com toda espécie de cenários e *circunstâncias* [...]”. Outro caminho que pode ser utilizado para auxiliar o ator neste processo é executar cenas que dizem respeito ao *subtexto*. Pude conhecer este método em uma oficina realizada no início de novembro de 2014, ministrada pelo ator e pesquisador Ney Piacentini, da Companhia do Latão. Durante a oficina executamos algumas cenas relacionadas ao texto *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gógol. Em uma das cenas, um dos personagens, o criado, anuncia para seu patrão que o dono do hotel onde estão hospedados

quer que lhe paguem aquilo que estão devendo. Para auxiliar o ator, que interpreta o criado, a dar a intenção, o sentido à sua fala, a criar o *subtexto*, improvisamos uma cena em que o dono do hotel cobra do criado as contas pendentes. Na cena aqui trabalhada, nas primeiras improvisações realizadas, a personagem caminha até a praia na esperança de encontrar o marido e espera-o. Mais tarde, na execução da cena, ao relatar seus momentos de espera, aquela imagem volta a mente, bem como os sentimentos, criando uma espécie de *subtexto*.

Anteriormente a esta pesquisa, o texto estava ausente de pausas necessárias, conforme já mencionado. Quanto às pausas nas falas, Stanislávski (2004, p. 173) alerta que estas são importantes para que as pessoas que ouçam possam “absorver o *subtexto* das suas imagens mentais. É impossível captá-las todas de uma vez.” Assim como na vida real, no palco devem haver pausas que dão o sentido verdadeiro para as falas, e que o ouvinte possa captar este sentido.

A partir deste trabalho com as *circunstâncias dadas*, o *se*, os *objetivos*, a *imaginação*, a *fé e sentimento de verdade*, a variação de *tempo-ritmo*, a *concentração da atenção*, o *subtexto* e também com o auxílio de elementos exteriores, pudemos notar a importância que cada elemento exerce sobre o trabalho do ator. Antes de iniciar esta pesquisa, conforme os ensaios e as apresentações iam ocorrendo, algumas ações começavam a se tornar mecânicas, sem um verdadeiro sentido interior, sem uma justificativa. O mesmo se dava com as falas. Cada elemento teve sua importância: as *circunstâncias* estabeleceram o universo da peça e as situações em que as personagens se encontram; os *se* induziu a ação, e com ele pude me apropriar neste universo; os *objetivos* estabeleceram algo a ser cumprido e de extrema necessidade para a personagem; a *imaginação* auxiliou a criar, imaginar as *circunstâncias* e *objetivos*; a *fé e sentimento de verdade* são importantes na medida em que o ator necessita acreditar em tudo o que o envolve, para que o público também possa acreditar; a variação de *tempo-ritmo* imprimiu significados diversos, despertou sentimentos; a *concentração da atenção* me auxiliou no seguimento das ações, nos sentimentos; os elementos exteriores tiveram sua importância em criar uma atmosfera que auxiliou a despertar sensações; e o *subtexto* deu intenção às falas e auxiliou nas pausas necessárias. Mesmo sendo cada elemento provido de suas características e finalidades, todos agem em conjunto, por vezes um evocando o outro, e que resultam na justificativa de cada ação e, principalmente na vivência da personagem, tornando esta e a cena repletas de vida.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa a cerca do trabalho com as improvisações, com a máscara neutra e com alguns dos elementos que compõe o Sistema de Stanislávski foi fundamental para o desenvolvimento da cena *Os Dias de Penélope*, bem como para o meu trabalho como atriz.

Anteriormente a esta pesquisa, as cena foi perdendo algumas características importantes. Algumas ações não estavam justificadas, embasadas em sentimentos, intenções. Assim também ocorria com algumas falas, que eram desprovidas de pausas e entonações necessárias. Também não havia uma preparação corporal, para que as expressões se manifestassem através do corpo todo.

Após o início desta experiência, novas características foram sendo impressas na cena e na personagem, fortalecendo o trabalho como um todo.

Ao analisarmos o texto adaptado que utilizávamos até então, novos significados foram sendo encontrados, e notamos que a personagem possui grande força expressiva. Fomos despertando uma Penélope completamente diferente. A mulher paciente, meiga, amorosa, que espera o marido voltar da guerra, e que não possui nenhum outro obstáculo além da vontade do próprio marido, transforma-se em uma mulher forte que, após a perda do marido, procura de todas as maneiras mascarar a sua realidade e encontra seu refúgio na criação, na fantasia, de uma vida que aparentemente é menos sofrida que a sua. Ela se passa por alguém que pode ter um destino melhor do que o seu.

Essa análise textual auxiliou na criação do espírito da personagem bem como na maneira como ela age perante as situações que surgem em seu dia-a-dia. Além disso, as *circunstâncias dadas* ficaram mais concretas, melhor estabelecidas, o que resultou num melhor entendimento e clareza e, com auxílio do *se*, melhor vivência da personagem e das situações. Os *objetivos* também estavam mais claros, o que justificou as ações da personagem, a forma como ela se comporta. Mas além desses elementos de grande importância, a *fé e sentimento de verdade* foram imprescindíveis. Mesmo com a utilização das *circunstâncias* e do *se*, dos *objetivos*, da *imaginação*, notamos que no decorrer do processo, ainda havia momentos em que as ações não eram totalmente preenchidas, e o seu significado não estava tão evidente. Era necessário *acreditar*. Quanto mais o ator acredita no que faz, vê e sente, melhor ele transmite os sentimentos de seu personagem e a razão pela qual ele age de tal forma. Além destes elementos, a *concentração da atenção* também teve sua relevância, contribuindo para a construção de relações, para o seguimento das ações físicas, estabelecendo significados, influenciando nos processos interiores, bem como na

concentração em si. De certa forma, a concentração é um dos elementos que é utilizado primeiramente, pois a partir da concentração o foco é direcionado para todos os outros elementos.

O desenvolvimento do *subtexto* também foi de grande importância. A dificuldade de conciliar as falas e ações físicas da personagem tem diminuído. As falas possuem mais sentido para mim e também para o público. Além disso, as pausas que antes não estavam presentes, agora preenchem as falas.

No momento em que começamos a trabalhar com improvisações, percebemos mais evidentemente a importância das *circunstâncias*, do *se* e dos *objetivos*, pois através deles automaticamente o ator se coloca em ação, tendo em vista um problema que necessita ser resolvido para que seu *objetivo* seja alcançado. As sequências de ações físicas que foram criadas neste processo com improvisações serviram para compor a partitura de ações da cena, juntamente com outras sequências que foram sendo marcadas.

Mais tarde, ao trabalhar a cena em si, a partitura de ações, seus significados, *objetivos*, o sentido dado a cada ação, ao texto, a entonação usada, foram ficando mais claros. Quanto a isso, Stanislávski (1999, p. 81) explica que “é preciso que vocês, realmente, acreditem nas possibilidades gerais dessa vida e depois se habituem a ela até o ponto de se sentirem muito próximos. Se o conseguirem, verão que os ‘sentimentos que parecem verdadeiros’ e as ‘emoções sinceras’ crescerão espontaneamente em vocês.”. Sendo assim, quanto mais o ator repetir sua partitura de ações, levando em conta a *fé e sentimento de verdade*, mais irá se familiarizar e compreender seu significado, despertando sentimentos cada vez mais vivos.

Quanto à primeira parte da pesquisa, a preparação corporal a partir da máscara neutra e das improvisações silenciosas, esta obteve resultados que foram fundamentais para o meu trabalho em cena. Posso dizer que grande parte dos objetivos foram alcançados. Esses objetivos referem-se a disponibilidade, concentração e calma. Anteriormente, havia certa dificuldade na concentração. Nas apresentações o nervosismo era grande e a atenção geralmente estava voltada para as pessoas na plateia, esquecendo-me por instantes daquilo que eu executava no palco. Esse aspecto influenciava também na velocidade com que eu conduzia a cena, livrando-me de pausas que eram necessárias. Com o decorrer do treinamento com a máscara e, durante a construção da partitura de ações, a desconcentração naquilo que eu estava fazendo já não era tão frequente. O tempo em que as ações eram executadas também foi prolongado, constituído de pausas, dando espaço para as situações se estabelecerem e então reagir a elas. Dessa forma, aumentando a concentração e a calma, a disponibilidade também foi desenvolvida. Eu estava mais atenta ao que acontecia. Quanto aos gestos

cotidianos, os quais a máscara procura eliminar, neutralizar, foi obtido algum progresso, mas ainda são encontrados gestos característicos meus. Após o início do trabalho com máscara, essa atenção ao corpo cresceu. Mais atenção foi dada aos movimentos e eu pude perceber, durante a execução da cena, gestos que eram muito repetidos e que são, normalmente, executados no dia-a-dia. Dessa forma houve uma tentativa de eliminá-los.

Durante esse processo prático, pude constatar que, os caminhos que julguei importantes para o desenvolvimento desta pesquisa, os de Jacques Lecoq e de Constantin Stanislávski, possuem semelhanças entre si e que essas semelhanças, ao serem associadas, auxiliaram em meu trabalho. Em ambos os caminhos a *imaginação* é constantemente utilizada, seja para trazer imagens já vivenciadas, seja para criar situações nunca antes experimentadas. Ao imaginar, as imagens, sons, cheiros, sentimentos táteis, gostos gerados evocam processos interiores que constituem a base da ação física executada. Outro aspecto presente em ambos os métodos é a *concentração*. O ator deve manter um *foco de atenção*, evitando dispersar-se, pois isso quebra tudo o que foi construído até aquele momento. Além disso, é importante que o ator não se preocupe em como executar determinada ação, se está fazendo certo ou errado, se está agradando ou não. O importante é fazer, é vivenciar. Posso citar também as *circunstâncias dadas* e os *objetivos*. A partir deles nos colocamos em ação, e se estiverem bem estabelecidos, todas as ações estarão ligadas a eles, guiando o ator ao longo de sua tarefa. As pausas, o *ritmo*, são constatadas nos dois métodos. Como já visto, as pausas caracterizam momentos de reflexão, de reação, e também podem gerar impulsos para a próxima ação, e cada uma possui seu próprio ritmo. E certamente a *crença* está presente em Lecoq e Stanislávski. Para que o público possa acreditar na situação, na personagem, nas suas ações, o ator deve acreditar em tudo o que o envolve, em todos os processos interiores e o que vem do exterior. Acreditar na *circunstância*, nos *objetivos*, no que imagina, no que vê, sente e fala. Acreditar na personagem e no seu universo.

Por fim, um dos maiores acontecimentos com esta experiência, foi o *sentir-se bem em cena*. Creio que essa sensação foi proporcionada tanto pelo treinamento com a máscara neutra, quanto pelos elementos do Sistema. Antes disso, não somente na cena aqui pesquisada, mas também em outros trabalhos, havia certa timidez, insegurança. No decorrer desta pesquisa, percebi o quanto posso me sentir a vontade e bem ao executar a cena. Aqui também vejo o quanto é importante acreditar, vivenciar.

Porém, alguns problemas ainda não foram completamente resolvidos. Alguns gestos e tensões próprias não foram completamente eliminados. Para tanto, há a necessidade de prosseguir com os exercícios com a máscara neutra, dando maior atenção aos movimentos, ao

corpo. Outra questão que foi trabalhada, porém não obteve o alcance desejado é conciliar as ações físicas com as falas. Houve melhoras e grande êxito nos resultados que surgiram até este momento, mas ainda pode-se ir mais além. Como eliminar traços característicos e desnecessários, ou seja, como neutralizar ainda mais as ações realizadas? E como relacionar mais intensamente ações e falas? Sendo assim, o objetivo agora é dar continuidade com a pesquisa acerca dos métodos de Jacques Lecoq e de Constantin Stanislávski.

Posso concluir que este trabalho foi e continua sendo de grande importância para a cena *Os Dias de Penélope* e também para meu trabalho como atriz. Tendo em vista esse processo prático, os caminhos escolhidos necessitam de um tempo longo para serem apreendidos. Mas pude perceber uma grande diferença, um grande desenvolvimento desde que iniciei a pesquisa. Certamente são caminhos que poderei utilizar ao longo de meus trabalhos, pois creio que, uma vez que são encontrados meios para fazer viver um personagem, para conseguir expressar, estes meios devem ser constantemente exercitados e utilizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**: Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LOPES, Elizabeth Pereira. **A máscara e a formação do ator**. São Paulo: Tese de Doutorado UNICAMP, 1991. Disponível em:
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000035069>>
Acesso em 28 out. 2014.

_____. **A magia das máscaras**: o ator e seu duplo. Teatro de Máscaras. Florianópolis: UDESC, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SACHS, Cláudia. **A metodologia de Jacques Lecoq**: Estudo Conceitual. Florianópolis: Dissertação de Mestrado UDESC, 2004. Disponível em:
<http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=848>
<http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=849>
Acesso em 28 out. 2014.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **A construção da personagem**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.