



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEATRO**

STHEFANY EMANUELLY CRUZ LIMA

A CONSTRUÇÃO DA EMOÇÃO NO PROCESSO LAGO DOS CISNES

**SÃO CRISTÓVÃO/SE
2024
STHEFANY EMANUELLY CRUZ LIMA**

A CONSTRUÇÃO DA EMOÇÃO NO PROCESSO LAGO DOS CISNES

Projeto de Trabalho de Conclusão do Curso apresentado na Universidade de Teatro da UFS como requisito básico para conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro.

Orientador Prof. Dr.: Gerson Praxedes Silva

STHEFANY EMANUELLY CRUZ LIMA

A CONSTRUÇÃO DA EMOÇÃO NO PROCESSO LAGO DOS CISNES

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro
da Universidade Federal de Sergipe como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Data de Aprovação: ____/____/____

Prof.Dr^a Gerson Praxedes Silva (Orientador)
Departamento de Teatro
Universidade Federal de Sergipe

Prof^a.Dr^a Joana Angelica Lavalle de Mendonça Silva (Avaliadora 1)
Departamento de Teatro
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr Carlos Cezar Mascarenhas de Souza (Avaliador 2)
Departamento de Teatro
Universidade Federal de Sergipe

Prof^a.Dr^a Christine Arndt de Santana (Suplente)
Departamento de Teatro
Universidade Federal de Sergipe

**São Cristóvão/SE
2024**

Dedico este trabalho a minha tia Susimary Lima, que foi a responsável por me encaminhar a arte e a quem eu sou hoje, sem ela isso não seria possível. Se a arte é o alimento da alma, foi ela quem regou todas as plantações que me alimentaram todos esses anos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de expressar minha gratidão a Deus por me abençoar e me capacitar na conclusão da minha graduação. Sem ele nada seria possível, diante de tantas dificuldades ele sempre me manteve firme e forte. Ele é perfeito em suas criações, seu amor e bondade é visível em tudo.

Agradeço a minha família, que à sua maneira conseguiu me apoiar e me deu suporte, mesmo estudando em outra cidade e muitas vezes precisando de ajuda financeira ou para locomoção, é por vocês esse diploma. A minha tia Susimary, minha tia Marília e a minha vó Ilda que sempre compreenderam todas as minhas decisões e que me aconselharam, vocês são as minhas inspirações e motivação diária.

Também agradeço a Hélen Augusta, minha amiga que a Universidade me apresentou. Você é luz no meu caminho, ter a sua amizade foi essencial na minha trajetória. Sou grata demais por tudo que sua amizade me trouxe. Foi a pessoa que mais esteve comigo e a que mais me ajudou quando precisei, estarei sempre aqui por você! Sua amizade é uma em um milhão. Outra pessoa que eu não poderia deixar de agradecer é a minha melhor amiga Irla Ferreira, que me ajudou a não desistir quando as coisas ficavam difíceis na minha vida, sempre me escutou, deu o ombro amigo e os melhores conselhos, ela sempre me impulsionou com motivos, para que eu continuasse e sempre se fez presente na minha vida. Nos identificamos de muitas formas, mas uma delas com certeza é, o carinho que temos uma pela outra.

Agradeço ao colega de curso, Marcos Galdino, que foi o responsável por me orientar durante o meu processo de conhecimento e formação da minha personagem em *Lago dos cisnes*. Bem como ao meu orientador o Prof.Dr. Gerson Praxedes Silva por toda orientação no decorrer do processo de escrita dos TCCS, por todo material enviado e pelas dúvidas solucionadas.

Agradeço a Fábio Sabath, grande mestre na área da dança, não só pelas oportunidades de trabalho, mas também por todo conhecimento compartilhado, pelas trocas de interesse e ajudas na minha carreira. Sua contribuição é de enorme valia.

Agradeço a Adônis Diniz, meu diretor teatral, por me apresentar de forma teórica, prática e profissional ao teatro. Gratidão por me manter no caminho da arte. Sem ele eu não teria me apaixonado pelo teatro e não teria tanta bagagem cultural. Assim como, me inserir a Companhia Sociedade dos Incautos que de um grupo de teatro se tornou uma família, vocês são inspiração como artistas e pessoas. Sei que vamos longe por sermos tão ricos de amor, cuidado e talento. Sempre me sinto em casa quando estou em cena com vocês, Cláudio Hiroshy, Shara Gabriella, Cláudia Ferro, Dani Maria, Vitória D'almas, Luiz César, Ana Mércia, Yves Uellendhal, Stephanie Caroline, Paulo Ricardo, Thalita Síntique, Thaylane Aragão, Thon Barbosa, obrigada por me acolherem e me aceitarem da minha maneira, trazendo à tona o meu melhor. Dividir o palco com vocês é uma honra, vou levar sempre cada um de vocês comigo por onde quer que meu caminho me leve.

“A única pessoa no seu caminho é você mesma.

É hora de se livrar dela.

Solte-se”

(Cisne negro, 2010)

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo elucidar como as emoções são fundamentais e importantes em todo o processo de formação de personagem, no fazer teatral e no entendimento do ator como pessoa e personagem. Estabelecendo uma conexão nos conceitos teóricos, das técnicas sobre a qual os autores se debruçam e no processo de construção da personagem em *Lago dos cisnes*, montagem resultado da disciplina de Direção teatral da Universidade Federal de Sergipe, como referência da potencialidade que a emoção pode exercer sobre a vida do personagem e o desempenho de forma honesta e verdadeira na vida do ator. O monólogo *Lago dos cisnes* foi escrito sobre uma personagem que tinha dupla personalidade, com individualidades totalmente opostas em sua natureza, que enfrentava uma batalha psicológica contra si mesma, atravessando questões pessoais e artísticas em seu contexto. Foi relacionado o conceito de Memória Emotiva de Constantin Stanislávski em *O trabalho do ator*, Antonin Artaud em *O atletismo afetivo* e Jerzy Grotowski com suas reflexões sobre o teatro e as várias amplificações que o ator tem em seu corpo. A pergunta que motivou esse trabalho foi: Como a emoção pode contribuir para o ator estando em cena? O que se pretende é o elóquio de como esta pesquisa, demonstra os estudos realizados sobre a área de emoção no espaço teatral, conectando a teoria com a prática através da montagem apresentada, refletindo e influenciando novos trabalhos com contribuição na pesquisa para construção da vida do personagem.

Palavras-chave: Emoções; Ações físicas; Atuação; Memória emotiva; Ator.

ABSTRACT

The main objective of this work is to elucidate how emotions are fundamental and important throughout the process of character formation, in theater making and in the understanding of the actor as a person and character, establishing a connection in theoretical concepts, techniques on which authors focus on the process of building the character in *Swan Lake*, montage resulting from the Theater Direction course at the Federal University of Sergipe, as a reference to the potential that emotion can exert on the character's life and the performance in an honest and truthful way in the actor's life. The monologue *Lago dos cines* was written about a character who had a double personality, with completely opposite individualities in his nature, who faced a psychological battle against himself, crossing personal and artistic issues in his context. Constantin Stanislavski's concept of Emotional Memory was related to *The Actor's Work*, Antonin Artaud in affective athletics and Jerzy Grotowski with his reflections on theater and the various amplifications that the actor has in his body. The question that motivated this work was: How can emotion contribute to the actor being on stage? What is intended is the eloquy of how this research demonstrates the studies carried out in the area of about the area of emotion in the theatrical space, connecting theory with practice through the presented montage, reflecting and influencing new works with a contribution to research for the construction of the character's life.

Keywords: Emotions; Physical actions; Acting; Emotional memory; Actor.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O diretor e a atriz do monólogo.....	30
Figura 2 – Direcionamento do olhar intencional.....	33
Figura 3 – Atriz andando pelo espaço	37
Figura 4 – Fragilidade da personagem.....	37
Figura 5 – Atriz em sua própria bolha.....	38
Figura 6 – Disputa pelo controle.....	38
Figura 7 – Maquiagem teste.....	45
Figura 8 – Olhar de transformação.....	46
Figura 9 – Improvisando com adereço em cena.....	48
Figura 10 – Transformação total da personagem.....	48
Figura 11 – Arte de divulgação.....	49
Figura 12 – Última apresentação.....	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A ORIGEM DA ATUAÇÃO	15
3 O TRABALHO DO ATOR.....	22
4 EU SOU ATRIZ.....	29
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS.....	52

1 INTRODUÇÃO

A escrita desta pesquisa se refere ao processo teatral que delimitou um marco na carreira profissional da autora, onde as vivências emocionais e turbulentas no período de realização do monólogo, foram potencializadas em um trabalho há muito tempo desejado, e que foi de total satisfação. Antes de falar sobre o processo de montagem do monólogo *Lago dos Cisnes*, trabalho prático dentro da disciplina de Direção Teatral, ministrada pelo Prof. Dr. Gerson Praxedes Silva, no período de 2023.1, na Universidade Federal de Sergipe, e como a obra foi responsável para o meu entendimento e visualização de atriz, é necessário entender como surgiu o interesse no campo das emoções artísticas, que vem permeando a minha jornada desde o meu primeiro contato profissional, que foi através de uma oficina teatral realizada em 2016, em Estância através da Secretaria de Cultura, que ofertou uma oficina na cidade, com o intuito de atrair mais jovens para meio artístico.

Através da graduação, venho tentando sistematizar e entender o fazer teatral e o que engloba esse assunto, internalizando sensações e emoções, em suas várias nuances e espaços. Trata-se de uma pesquisa que tem como tema “*A construção da emoção no processo Lago dos Cisnes*”, que surgiu da vontade de defender através de obras fictícias, que desenvolvem esse tema com atores que confundem a sua vida pessoal com a vida do papel teatral, por terem algum tipo de problema psicológico não explícito ou até mesmo por não entender a diferença entre os seus sentimentos e os do personagem. Compreender como a mente funciona quando envolve sensações, sentimentos e vivências de uma outra persona juntamente da nossa, desperta uma vontade de um grande aprofundamento, para conhecer ainda mais um campo que é tão amplo.

As emoções do ator podem norteá-lo na condução da vida do personagem, que muitas vezes é construído com base em parte do enredo que foi revelado pelo autor e é nesse momento que o ator faz com que suas experiências emocionais se façam presentes. No livro *O trabalho do ator* de Stanislávski (2017), é possível identificar um pouco desse vislumbre:

Atores do tipo visual gostam que lhes sejam mostrados o que é exigido, e então é fácil que compreendam os sentimentos em questão. Atores do tipo auditivo, por sua vez, desejam ouvir o quanto antes o som da voz, o modo de falar ou as entonações da personagem que eles vão interpretar. Para eles, é a sua lembrança auditiva que fornece o impulso inicial para os sentimentos (Stanislávski, 2017, p. 211).

Com isso o autor revela que o ator precisa lidar com a técnica que envolve mente e corpo, para que através do seu psicológico toda a sua performance funcione, colocando como foco principal a razão, independentemente de como ocorra esse processo.

Esta pesquisa se deu de fato com a realização de um trabalho que foi o monólogo *Lago dos cisnes*. Nesta ocasião, trabalhamos textos de Peter Brook (1994) como “O ponto de mudança”, “Um diretor teatral em ação” de Celso Nunes, trabalhando ações físicas e “Em busca de um teatro pobre” de Jerzy Grotowski, além de um texto de um artigo autoral do Professor.

Na direção do colega de turma, Marcos Galdino, eu pude investigar e vivenciar a prática de dar a vida a um personagem, que tinha personalidades distintas, utilizando a técnica da Memória Emotiva. Em “O diário do ator” de Stanislávski, há um capítulo intitulado como “Memória Emotiva”, a memória das nossas emoções, ou seja, é uma técnica onde resgatamos alguma memória que temos e a usamos como impulso para determinada cena onde aquele sentimento é correspondente, utilizando não só o lado emocional como corporal.

Assim, depois dessa experiência em Direção Teatral, com a obra *O Trabalho do ator* de Konstantín Stanislávski, e a revisão de outras obras de grandes pensadores e criadores do teatro do século XX, como: *O trabalho do ator sobre si mesmo* e *A preparação do ator* de Konstantín Stanislávski, *O teatro e seu duplo* de Antonin Artaud e *Em busca de um teatro pobre* de Jerzy Grotowski, busco as respostas para as seguintes questões de pesquisa: Como o ator consegue lidar com as próprias emoções em relação ao personagem? Como as emoções pode contribuir para o ator estando em cena? Como utilizar da técnica da Memória Emotiva de Stanislávski sem ultrapassar a barreira do “saudável”? De forma que o ator possa confundir as duas realidades, a sua como

ator e outra como personagem. E de que maneira podemos manipular nossas vivências para virar material emocional de um personagem?

A abordagem utilizada nessa pesquisa é a qualitativa, pois, segundo Denzin e Lincoln (2006):

A pesquisa qualitativa envolve uma abordagem interpretativa do mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem. (Denzin, Lincoln. 2006)

Seguindo essa linha de raciocínio e voltando-se para a visão teatral, Vieira e Zouain (2005) afirmam que:

A pesquisa qualitativa atribui importância fundamental aos depoimentos dos atores sociais envolvidos, aos discursos e aos significados transmitidos por eles. Nesse sentido, esse tipo de pesquisa preza pela descrição detalhada dos fenômenos e dos elementos que o envolvem. (Vieira, Zouain. 2005)

Diante disso, a pesquisa se dará através de diversas análises de pesquisas e pontos de vista detalhados dessas informações. O objetivo geral é evidenciar como as emoções são fundamentais em todo o processo teatral e no entendimento do ator como pessoa e personagem, analisando o processo de criação e de como se coloca em prática técnicas como por exemplo, a Memória Emotiva. Os objetivos específicos são: definir a noção de emoção no palco e fora dele; identificar as noções que autores como Konstantín Stanislávski, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski têm sobre essa perspectiva; analisar os procedimentos do Trabalho do ator e da criação da vida do personagem como ser emocional e colocar em prática as técnicas e aprendizagens.

Nesse sentido, esta pesquisa analisa, reflete, revisa e demonstra os estudos realizados sobre o resultado do processo de *Lago dos cisnes*, associando as produções que são feitas sobre o tema, pensando e possibilitando novos procedimentos somatórios na Pesquisa para construção da vida do personagem, com o entendimento da experiência da obra apresentada.

2 A ORIGEM DA ATUAÇÃO

Sabemos que ao longo da história o homem sentiu a necessidade de se expressar através de diversas linguagens, principalmente a arte. Pois ela consegue englobar os mais variados assuntos de maneira que o seu entendimento seja com maior facilidade, conseguindo assim estabelecer uma comunicação entre o emissor e o receptor. Como é afirmado pelo autor Duílio Battistoni (2020) em sua obra *A pequena história da arte*:

O homem, em um determinado momento de sua criação, realizou a primeira descoberta: Começou a usar a *mão*. Esta representou o primeiro e incomparável instrumento de sua formação do domínio humano. Acelerou o início do desenvolvimento psíquico. A segunda grande descoberta foi a expressão, isto é, a linguagem e todos os expedientes por meio dos quais um homem se comunica com o outro homem. A mão e a expressão são os órgãos da inteligência humano. São os instrumentos que permitem ao pensamento exercitar-se em colocar-se em relação com a realidade, com o mundo exterior (Battistoni, p.3, 2020).

Entre essas descobertas está o teatro que surgiu como uma representação da sua realidade, uma forma que o homem encontrou de demonstrar a vida sobre o seu viés. Inicialmente essas representações eram sobre o seu dia a dia, suas descobertas, a luta pelo alimento e a fertilidade. Desde essa primeira manifestação, o homem já revelava sua identidade artística. Em conformidade com isso, a autora Margot Berthold (2010) no seu livro *História Mundial do Teatro* assegura que “O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciada dos tempos modernos.”

E Berthold (2010) ainda reitera que:

Do ponto de vista da evolução cultural, a diferença essencial entre formas de teatro primitivas e mais avançadas é o número de acessórios cênicos a disposição do ator para expressar sua mensagem. (Berthold, p.1, 2010).

Sendo assim, o teatro é a manifestação artística que consiste em representar histórias encenadas por um ator ou mais, na presença de um público, e que utilizam de artefatos para dar vida, como figurinos, adereços cênicos, iluminação e etc.

O trabalho do ator vai muito além de memorizar um texto, ensaiá-lo e apresentá-lo a um público, em *A preparação do ator*, Stanislávski (1964) ressalta que:

É preciso estudá-lo quanto à época, o tempo, o país, as condições de vida, os antecedentes, a literatura, a psicologia, a alma, o sistema de vida, a posição social e o aspecto exterior. Além disso, há que estudar o caráter, no que se refere aos costumes, modos, movimentos, voz, dicção, entonações. Todo esse trabalho em torno da sua matéria-prima permitir-lhe-à impregná-la com seus sentimentos pessoais. Sem tudo isto, não haverá arte. (Stanislávski. 1964. p.50)

Deste modo, ele estabelece um critério de base de construção da atuação, de forma que o ator possa conhecer afundo o personagem com a finalidade de desenvolver melhor a alma pulsante. E para isso, qualquer mínima ação no teatro, precisa ser “explicada”, precisa adquirir um sentido. É o trabalho do ator justificar seus atos e as razões internas que o fizeram agir de tal forma, em tal situação. O importante não é o que dito, mas sim o motivo (sentimento) que motivou o seu personagem a agir de tal maneira, qual o sentimento que o moveu. Em *O trabalho do ator sobre si mesmo* (1995), Stanislávski afirma que, “em toda ação física, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma ação interior, alguns sentimentos”.

Acarretando assim, as duas versões da vida de um personagem – o interior e o exterior. O corpo humano possui memórias afetivas e essas memórias são ativadas a partir de processos mentais, por meio de ações físicas. Isso não significa que ao realizar determinada ação pode lembrar uma emoção específica, mas que corpo tem a capacidade de estimular uma resposta sentimental. E não com qualquer movimentação, mas no entendimento dos fundamentos que o motivaram. Nesse processo de percepção, o ator é encorajado a apreender essas memórias de forma “saudável” através das ações físicas.

Em conformidade o autor Stanislávski (1986, citado por Nunes, 2007) afirma que “a ação física é a chave para as emoções e a esfera criativa do ator, na medida em que percebe que os aspectos físicos e espirituais possuem elos indissociados.” Consequentemente a ação física ligada ao corpo, possui uma noção de memórias emotivas que futuramente, estará conectada a memória de sensações, que tem relação com os sentidos trabalhados. Ligado ao corpo, a

noção de memória das emoções é ampliada e devido a isso, Nunes cita Stanislávski, onde afirma que:

Não se pode interpretar somente a psicologia do personagem, ou a mera lógica e consequência do sentimento. Através deles, então, seguimos a linha mais concreta e coerente das ações físicas, observando nelas a mais estrita lógica e consequência. Uma vez que esta linha está inseparavelmente relacionada com a linha interior do sentimento, conseguimos, através das ações físicas, provocar a emoção. A linha da ação física se introduz lógica e conseqüentemente na partitura da personagem. Provavelmente agora, através de suas próprias sensações, é possível reconhecer a relação existente entre as ações físicas e a causa interior dos impulsos, as tendências que os determinou. Esta é a ligação do seu ser exterior ao interior. Para maior entendimento, é necessário repetir muitas vezes a linha da vida física do corpo humano. Não só estipular as ações físicas em si próprio, mas também os impulsos interiores, e alguns deles podem, com o tempo, tornarem-se conscientes (Stanislávski, 1988, citado por Nunes, 2007).

Diante disso Nunes, evidencia que é necessário traçar a vida do personagem e conseqüentemente entender a ação física realizada, que é a entrega de todo o seu corpo. Portanto, o ator precisa questionar as suas movimentações em cena, pois é através disso que ele consegue compor a vida do seu personagem e a vivência que compete ao mesmo. O “como se”, conceito de Stanislávski, ajuda no entendimento do personagem, fazendo o ator questionar como seu personagem iria agir em determinada situação.

As ações físicas de um texto exercem grande influência não só na vida do papel do personagem, como para indicar o rumo que o ator vai seguir, abrindo margem para sua interpretação. Para ele o importante é se colocar no lugar da personagem, se comportar como o personagem iria agir. Trazendo pra si, vivências mais realistas. Porém ele informa, que esses sentimentos não pertencem ao personagem, mas sim ao ator. Sobre a atuação de vida em um personagem, Stanislávski estimula que o ator deve atuar da seguinte maneira:

Atue a partir da sua própria personalidade como ator/ser humano. Você nunca pode fugir de si mesmo. Se negar o seu ‘eu’, você perde o chão, e isso é a coisa mais terrível que pode acontecer. No momento em que você perde a comunicação consigo mesmo no palco, a vivência acaba e o fingimento começa. Então, por mais apresentações que você faça, seja quem for que você esteja retratando, você deve usar seus próprios sentimentos, sempre. Infringir essa lei é equivalente ao ator assassinar a personagem que ele está interpretando, privando-a de uma alma pulsante, viva e humana que, por si só, confere a vida a um papel morto (Stanislávski, 2017 p. 220).

O autor fala sobre a criação que só surge por meio de inspiração que vem através do subconsciente¹, todavia, só podemos utilizar o subconsciente junto com a nossa consciência, que automaticamente o mata. Ele disserta que na alma do ser humano, existem elementos que estão no acesso da consciência, que podemos acessá-los facilmente, mas que eles podem agir sobre processos psíquicos involuntários. Se trata de trabalho de criação difícil, pois envolve o subconsciente e uma parte involuntária do cérebro, com a finalidade de despertar com uma técnica especial. Para essa questão, em *A preparação do ator*, ele enfatiza sobre essa técnica:

Temos de deixar à natureza tudo o que for subconsciente no sentido total da palavra, dirigindo-nos, apenas, àquilo que está ao nosso alcance. Quando o subconsciente, quando a intuição entra em nosso trabalho, temos de saber como não interferir. [...] Não se pode criar sempre subconscientemente e com a inspiração – um gênio assim não existe! A nossa arte, portanto, nos ensina, antes de mais nada, a criar conscientemente e certo, pois esse é o melhor meio de abrir caminho para o florescimento do inconsciente, que é a inspiração (Stanislávski, 1964 p. 42-43).

O autor Stanislávski (1964) também explica sobre a importância da nossa inconsciência e que não temos controle sobre ela, portanto, devemos trabalhar com a parte que temos acesso, a nossa consciência, que o resto fluirá como consequência. Enfatizando sobre os momentos que temos consciência das ações nos papéis desempenhados, que a inspiração pode ser bem maior.

Para ele, em *O trabalho do ator* (2017) sobre si mesmo: “pensar, querer, aspirar e agir em cima do palco ... nas condições da vida do papel e em total analogia a ela, o ator se aproxima do papel e começa a sentir junto com ele”. Mencionando o teatro da *Perejivânie*². E um fator que atrapalha a vivência das

¹ A noção de subconsciente surgiu com os estudos realizados pelo psicólogo clínico francês Pierre Janet e, posteriormente, foi comprovado pelo psicanalista austríaco Sigmund Freud que na sua primeira descrição do nosso aparelho psíquico apresenta três instâncias (níveis): o inconsciente, o subconsciente e o consciente. O subconsciente, também conhecido por pré-consciente, é uma zona intermédia entre as outras duas instâncias do nosso psiquismo, por onde passa todo o material recalcado (não aceito pela nossa consciência). Portanto, não é uma zona onde os processos que ocorrem são totalmente conscientes, mas sim que podem ser trazidos à consciência. Ele é todo o material acessível à consciência e que representa, portanto, parte da nossa vida psíquica.

² Teatro em que não apenas as emoções são experimentadas durante o fazer teatral, mas na qual a vivência das emoções é o próprio objetivo do teatro.

emoções, para Stanislávski (1964), é a tarefa mecânica de decorar textos e diálogos.

Neste caso, o autor nos mostra que o importante é a emoção, a verdade do personagem, em acreditar e em fazer, separando assim de forma “saudável” o ator e o personagem, pois o ator consegue desassociar a sua realidade com a verdadeira vida do personagem vivido. Já na obra “O paradoxo do comediante” de Diderot (2006), o autor revela uma contradição básica entre a emoção do ator e a emoção do papel, assim o autor considera que:

O trabalho do ator como essencialmente técnico e imitativo. A transmissão dos sentimentos não passa de uma habilidade aprendida, que requer técnica apurada e não tem (nem deve ter) qualquer relação com a intimidade do artista. A subjetividade do ator é vista, antes, como empecilho à boa interpretação, que é engendrada por gestos, palavras e tons meticulosamente calculados (Diderot, 2006 p.153).

O que também contraria Stanislávski que criou o conceito de “ator mecânico”, que consiste no ator expressar movimentos repetitivos e mecânicos, resultado da constância em representar o papel sempre da mesma maneira. Para isso, é utilizado de artefatos para dar sentido sem um verdadeiro propósito por trás, como gestos, mímicas, alteração de voz e até expressões faciais. É utilizado esses artefatos para substituir a falta de sentimentos reais. Sobre a atuação mecânica, Stanislávski infunde:

Nunca se permita representar exteriormente algo que você não tenha experimentado intimamente e que nem ao menos lhe interessa.” [...] Uma verdade artística é difícil de desencavar, mas nunca perde o interesse. Vai-se tornando cada vez mais aprazível, penetrando cada vez mais fundo, até envolver totalmente o artista e também o seu público. Um papel construído à base de verdades cresce, ao passo que fenece o que se baseou em clichês (Stanislávski, 1964 p.57).

Contrário a esse conceito existe a técnica do “ator santo”, de autoria de Grotowski (1971), que consiste em uma técnica que incita o ator a se doar totalmente, em uma espécie de “sacrifício”. A parte mais íntima e dolorosa de si mesma, que não é mostrado ao mundo facilmente. O nome tem esse peso em sua composição justamente porque é algo que muitos atores não conseguem: a entrega totalmente, profunda e genuína do seu ser.

Dessa maneira, o ator permite que as pessoas tenham acesso a partes do ator que antes não foram acessadas e que se elas foram, não foi da maneira que o teatro expõe. Trata-se da forma mais poética que o ator pode entregar ao personagem e a sua própria evolução como artista.

Para seguir uma lógica de raciocínio nas ações que levam o personagem a tomar uma atitude, é preciso entender o que se passa no psicológico e no emocional dele, qual seria o gatilho para ele se posicionar, o que o motiva, quais os seus planos para o futuro, qual o seu ponto de vista, tudo isso pode criar um roteiro de história para o personagem. É interessante também o questionamento: se eu tivesse todos esses critérios que estipulei, como eu iria reagir? Será que seria diferente do meu personagem?

Em uma de suas citações a autora Vidor (2002, p. 35) menciona que “Em entrevista concedida ao Jornal O Estado de São Paulo, em 7 de Janeiro de 1996, Grotowski fala de seu trabalho no Work Center³ e, sobre Stanislávski diz: “Apesar de querer que os atores trabalhassem usando da técnica da memória emotiva como suporte para alcançar êxito na atuação de forma genuína, Stanislávski percebeu que nem sempre daria certo, porque apesar de querer, as emoções são independentes. O que faz o ator ter uma falsa representação do que ele acha que está recordando, mas que não é de fato, o objeto de desejo objetivo da técnica. As pessoas sentem independente da vontade, mas o que elas escolhem fazer depende da vontade. O que direciona para as ações físicas, a memória do corpo que pode exercer uma influência. Grotowski define em: As pequenas ações são as iscas para as emoções”.

E (Abbagnano, 1998, citado por Vidor, 2002) continua afirmando que “A constatação de Stanislavski, aqui colocada por Grotowski, a respeito da incapacidade da vontade agir sobre as emoções, nos remete à filosofia, onde

³ Sediado na cidade italiana de Pontedera desde 1986, quando o encenador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) aportou por lá – quatro anos após deixar seu país, sob a lei marcial, e emigrar primeiro para os Estados Unidos –, o espaço viu o diretor associado Mario Biagini, italiano, anunciar sua saída em 1º de janeiro e, 30 dias depois, o diretor artístico, Thomas Richards, estadunidense, decretar o fim das atividades do Workcenter. Nos anos 1970, ele anunciou que não dirigiria mais espetáculos, dando início à fase parateatral ou da “cultura viva”. No final da mesma década, do parateatro emergiu o projeto Teatro das Fontes, interrompido em 1982, quando Grotowski deixou a Polônia. A partir de 1986, a convite da Fondazione Pontedera Teatro, transferiu-se para a cidade toscana onde criou o Workcenter of Jerzy Grotowski, a partir de 1996 Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Spinoza diferencia o desejo da vontade. Segundo Abbagnano, para Spinoza o desejo, tido como emoção fundamental, refere-se ao corpo e a alma, enquanto que a vontade, se refere à mente e se esforça por manter-se no corpo por um período indefinido. O desejo é traduzido pela vontade, que se esforça para a realização do mesmo, através das ações.”

3 O TRABALHO DO ATOR

O teatro, que usa de diversos artefatos para dar vida a cena teatral, nada mais é do que acontece entre o espectador e o público, é a relação estabelecida entre eles. Sem essa conexão, não existe verdade no fazer teatral. Grotowski (1971), ressalta sobre isso:

O teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas ideias vulgares sobre o teatro (Grotowski, 1971, p. 16 -17).

Um dos pontos principais que os teóricos da área teatral mais batem na tecla, é da relação do ator com o público, não existe fazer teatral sem essa relação. É como o mutualismo⁴ das relações ecológicas, ambos são beneficiados na troca, tanto o ator quanto o público. O ator recebe a energia e o amor do público, enquanto a plateia recebe toda sua arte fomentando a alimentação da alma. Grotowski (1971) define que: “o teatro é o que ocorre entre o espectador e o ator”. Todas as outras coisas são suplementares – talvez necessárias, mas ainda assim suplementares”. Assim evidenciando que o teatro apesar de possuir um vasto arsenal de contribuições, se estabelece apenas com a relação do ator e o público.

A teatralidade, cujo o significado se refere tanto ao encontro quanto a retirada de algum material do espaço cênico, que simboliza ou representa o teatro. Aquilo que é tocado adquire a qualidade de teatral, de algo que é referente a esse mundo. Na prática, a teatralidade é exemplificada quando existe a intenção de mostrar que a cena é parte de uma representação artística. A esse respeito Josette Féral (2003), opina que:

A teatralidade aparece então em seu ponto de partida como uma operação cognitiva, mesmo fantasmática. Ela é um ato performativo daquele que olha em relação àquele que faz. Cria um espaço virtual do

⁴ "Mutualismo: caracteriza-se pelo fato de que os dois organismos envolvidos se beneficiam da interação. O mutualismo pode ser classificado em obrigatório e facultativo".

outro. [...] que permite ao sujeito que faz, assim como ao que olha, a passagem do aqui para alguma parte. (Féral, 2003, p.49).

O termo teatralidade remete ao significado da palavra Teatro, do grego “Theatron”, que significa “Lugar de onde se vê” ou “Lugar de onde se observa”, permitindo a viagem de acordo com a interpretação de cada pessoa, uma das várias possibilidades que a arte permite. Um objeto pode ter diversas interpretações de acordo com cada pessoa, nunca é uma coisa só. Entretanto, continuando na linha da teatralidade, para o dramaturgo e encenador Nicolai Evreinov (1953) “o homem possui um instinto inesgotável de vitalidade ninguém foi capaz de contestar até agora. Esse instinto mutação, instinto de ir contra o mundo de fora, um mundo que opostamente é criado de dentro; transformando as aparências da natureza em algo conceituado, instinto esse que se revela no que ele considera como ‘teatralidade’.”

Pois segundo Evreinov:

A teatralidade é pré-estética, ou seja, primitiva e de caráter mais fundamental que nosso sentido estético. (...) Quando um selvagem fura o nariz e nele introduz um osso de baleia não o faz com o propósito de espantar seus inimigos ou para produzir maior efeito na guerra, senão pela pura alegria da auto-transfiguração (Evreinov, 1953, p. 35).

O trabalho do ator vai muito além do estético e visível para as pessoas, para desempenhar um bom papel ele deve ir a fundo em suas pesquisas. Ele precisa a cada novo papel aprender tudo do zero. Observar e representar tudo do começo. Como ele fala, quando está andando como é o seu caminhar, quando tem uma dor que expressão ele esboça, todos os tipos de ações devem ser aprendidos como se fosse a primeira vez. O trabalho não pode ter o mínimo de esforço, metade ou um terço, ele precisa ser cem por cento. Desde a impostação de voz da primeira leitura de texto, até o fechar das cortinas de sua última apresentação com aquele personagem. O trabalho feito pela metade é como uma apresentação de trabalho exposto por várias pessoas que não ensaiaram, só separaram o que achavam interessantes e na hora de apresentar improvisaram: pode funcionar e pode ter coerência, até certo momento, mas

harmonicamente não sai como deveria ser, chegando totalmente em seu êxito. Para isso, Grotowski (1971) expõe que:

Se só nos entregarmos superficialmente neste processo de análise e abandono – e isto pode produzir amplos efeitos estéticos –, quer dizer, se retivermos nossa máscara cotidiana de mentiras, então testemunhamos um conflito entre a máscara e nós mesmos (Grotowski, 1971, p. 39 - 40).

Isso demonstra que se o ator não conseguir ultrapassar essa barreira, então em algum momento terá um embate com a máscara de si mesmo. Mas a maioria dos atores fazem isso de forma malfeita, sob influência do efeito que estar em um palco provoca, parece que todos os seus passos são minuciosamente observados pelo público e que em qualquer deslize ele pode ser vaiado, ou ridicularizado, na pior das hipóteses. O que é uma pena, porque no livro *Em busca de um teatro pobre* de Grotowski (1971) ele diz:

Para o espectador comum, o teatro é acima de tudo um lugar de divertimento. Se ele espera encontrar uma Musa frívola, o texto não lhe interessa nem um pouco. O que o atrai são as chamadas *gags*, os efeitos cômicos, e talvez os trocadilhos que levam de volta ao texto. Sua atenção se dirige principalmente para o ator como um centro de atração (Grotowski, 1971 p. 24)

O que não difere também da noção que os próprios artistas têm do teatro. Alguns atores consideram o teatro como aquilo que o inclui, aquilo que pratica e faz, como se ele fosse o centro de tudo sem considerar as possibilidades que o teatro pode ofertar. Por isso banalizam as técnicas, passando a tratar ações físicas do seu dia a dia como frivolidade. Sobre isso Grotowski diz que:

Tal atitude origina a imprudência e a auto-satisfação, o que tornam capaz de apresentar ações que não existem nenhum conhecimento especial, que são banais e comuns, como andar, levantar-se, sentar-se, ascender um cigarro, colocar as mãos nos bolsos, e assim por diante. Na opinião do ator, nada disso se destina a revelar alguma coisa, mas basta em si, porque, como já disse, ele, o ser. X, é o teatro. E se o ator possui um certo encanto que prenda a plateia, isso fortalecerá mais ainda a sua convicção (Grotowski, 1971, p. 25).

Então, para o autor supracitado, contanto que consiga prender a atenção da plateia já é o suficiente e isso querendo ou não, infla o seu ego fazendo com o que o cegue ainda mais, na certeza que está no caminho certo. Ele utiliza de gestos, tonalidades, adereços, sotaques e qualquer coisa que possa mascarar que na verdade, ali não tem emoção nenhuma. Acerca disso, Stanislávski (1964)

diz que “para isso, o ator pega uma caracterização exterior que lhe parecia eficaz, vívida e fácil de reproduzir. É isto o que acontece quando o ator não tem à sua disposição um acervo de material vivo, tirado da vida.”

Apesar de Grotowski intitular de “Ator comum”, e Stanislávski de “Ator mecânico”, ambos sugerem que não existem verdades em suas ações, conseqüentemente não existe fundamento ou motivação que o levou a cometer tal ação, logo o ator estará realizando ação por simplesmente fazer, ou seja, mímicas. Já para o antropólogo Marcel Jousse (1969), discípulo de Bergson, Levy-Bruhl e Marcel Mauss:

O mimetismo ocupa um papel fundamental junto a toda e qualquer pedagogia, força poderosa de construção quanto á imersão da criança na esfera da cultura, desde a fala até os gestos. Assim, aquilo que vemos e não podemos deixar de ver, aquilo que ouvimos e não podemos deixar de ouvir, não se detêm em nosso ouvido ou nosso olho, mas irradia-se por todo o corpo, no composto humano que somos. O corpo é, assim, uma espécie de argila biológica onde se imprime o universo que nos rodeia e que imediatamente absorvemos e exprimimos, em modo reflexivo. [...] Razão pela qual o jogo ocupa papel central nessas considerações, pois o pensamento supõe a introjeção (instussuscepção) da realidade, assim como sua reprodução mediante o uso de todo o corpo, como fazem espontaneamente as crianças quando jogam, pois o corpo é inteligente e exprime pensamentos: ‘não é o gesto que sublinha o pensamento, mas sim o gesto que suscita o pensamento (Jousse, 1969, p. 40).

Por isso muitos teóricos se baseiam nas ações das crianças pra tentar sistematizar o trabalho de atuação, elas não racionalizam demais quando se trata da espontaneidade, são observadoras e perspicazes. Nesse ramo artístico, o ator deve se reinventar, a cada novo papel, a todo momento, e em cada um dos ensaios e apresentações. É como andar em uma montanha russa, a cada nova experiência é uma sensação diferente, um novo descobrimento e um “aperto na barriga”, afinal, no momento que deixamos de sentir aquele aperto no estômago antes de qualquer apresentação, é sinal que a alma pulsante do personagem abandonou o ator.

Já Artaud (2016) possui uma ideia sobre o teatro que em *O teatro e seu duplo* ele discorre da seguinte maneira:

No nosso teatro, que vive sob a ditadura exclusiva da fala, esta linguagem de gestos e de mímica, esta pantomima sem palavras, estas posições, atitudes, entoações objetivas, em resumo, tudo o que considere especificamente teatral no teatro, todos esses elementos,

quando existem para além do texto, são geralmente considerados a parte mais insignificante duma representação teatral; são designados, desdenhosamente, como 'artifício' e identificados como o que se entende por montagem ou 'realização' e podem ainda dar-se por muito felizes se a palavra encenação não for apenas aplicada à ideia duma suntuosidade artística, exterior, exclusivamente respeitante aos figurinos, às luzes e ao cenário (Artaud, 2016, p.36)

Enfatizando que alguns atores utilizam de técnicas para melhorar seu desempenho na atuação, uma dessas técnicas é a utilização do espelho como base para conseguir ver se está atingindo a atuação requerida. Porém, sobre isso, Stanislávski (1964) fala que “É preciso ter muito cuidado na utilização do espelho. Ele ensina o ator a observar antes o exterior que o interior da alma, tanto a si mesmo quanto no papel”.

Portanto, ao se admirar no espelho ele está visualizando suas ações exteriores, como está se saindo, se está esteticamente agradável e não o que realmente interessa, se está sentindo as emoções que deveriam estar sentindo, se suas expressões estão sendo totalmente genuínas, qual é o ponto emocional que toca na vida da sua personagem.

Segundo o filósofo Carlos Gurméndez (1984), “um dos aspectos da emoção é a ideia de que ela é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso, ou seja, ela tem como característica a atitude de romper com o processo que estava em curso no indivíduo no momento de sua aparição”. Já o *teatro da representação* para Stanislávski (2017), “é a capacidade técnica de apreender, dissecar e recompor friamente as emoções, com a finalidade de reproduzir sua forma externa durante a apresentação.” Contudo, Vygotski (2001) possui um conceito diferente de como o ator deve trabalhar suas emoções em *Psicologia da arte*:

A percepção da arte também exige criação ... não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude (Vygotski, 2001, p. 314).

Ou seja, a forma de vivência cênica do ator está ligada à sua bagagem cultural, como ele mantém essa relação, também tem a importância sócio-histórica e qual a finalidade dessa vivência que gera um impacto na vida do ator.

O que ajuda a entender todo esse processo é a passagem de Churchland (2004, citado por Nunes, 2007) que diz que “O behaviorismo filosófico aborda as emoções e as sensações não como episódios espirituais interiores, mas como um modo abreviado de falar sobre padrões de comportamento, potenciais ou reais”.

Para complementar o supracitado (Artaud, 2006, citado por Jacobs, Laporta, chula, 2020) discorre que “Um atletismo afetivo enquanto procedimento atoral envolve um mecanismo de atuação que parte de uma corporificação da emoção ou uma corporificação afetiva, na qual o ator não abstraciona a emoção necessariamente, mas a induz pelo mecanismo respiratório associado a um trabalho muscular de esforço”.

E reflete sobre a ideia de relacionar a atuação a partir do corpo, que através dele o ator pode encontrar em sua própria trajetória em um processo mais fácil de entrar em contato com sua emoção com um trabalho mais pulsante. Artaud (2006) exemplifica “que este trabalho muscular toma como referência o atleta, com seu rigor e treinamento, mas se distingue enquanto finalidade e enquanto processo: se desvincula de um evento esportivo e de uma lógica de treinamento industrial e se aproxima do evento teatral e de aspectos de uma via artística de treinamento atoral afetiva que envolve uma memória muscular.”

É necessário que o ator tenha o máximo de conhecimento sobre seu corpo, quais suas possibilidades, suas limitações. E uma dessas noções é a amplificação. A amplificação como o próprio nome já diz, é a projeção de algo. Como Grotowski (1971) expõe no seu livro *Em busca de um teatro pobre*:

O ator comum conhece apenas a cabeça como amplificador; isto é, usa a cabeça como caixa de ressonância para amplificar a voz, para tornar seus sons mais nobres, mais agradáveis à plateia. Pode até, de tempos em tempos, usar o corpo como amplificador (Grotowski, 1971, p.31).

Então, o ator que pesquisa, estuda as possibilidades, questiona, esse sim consegue compreender que a quantidade de amplificadores não é mensurável. Como Grotowski (1971) cita:

Ele não explora apenas a cabeça, o tórax, mas também a parte de trás da cabeça (o occipício), o nariz, os dentes, a laringe, a barriga, a espinha, bem como aquele aparelho amplificador que, na verdade, é todo o corpo – e muitos outros, alguns dos quais ainda são desconhecidos. Ele descobre que não basta empregar a respiração abdominal no palco. As várias fases da sua ação física exigem diferentes tipos de respiração (Grotowski, 1971, p.31).

Sobre a importância do que é dito em cena, Grotowski (1971) discorre que “O importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, o que confere vida às palavras inanimadas do texto, o que as transforma em ‘A palavra’”.

Em concordância disso, é possível identificar nessa passagem de Diderot (2006) em: “não é a expressão amo-vos, que foi arrancada ao recato de uma mulher austera, dos projectos de uma leviana, da virtude de uma mulher sensível: é o tremor na voz com o qual é pronunciado; as lágrimas, os olhares que o acompanham (p. 154).”, ou seja os sentimentos passados através da fala influenciou a forma como foi vista a personagem.

Como apontado no site Capacidade Reflexiva Operante, Diderot (2006) ressalta todo ator deve ter alma, discernimento e sensibilidade, só que esta deve ser “administrada” (ou seja, o uso da razão se faz necessário) de modo que a sensibilidade seja expressa nas obras representadas no palco dentro de uma justa medida – nem a mais, nem a menos.

4 EU SOU ATRIZ

A montagem do *Lago dos Cisnes* estreou em 20 de setembro de 2023 e foi encenado novamente no dia 25 do mesmo mês, o monólogo de oito minutos e meio, foi resultado da disciplina de Direção Teatral ministrada pelo Prof.Dr. Gerson Praxedes Silva. *Lago dos cisnes* foi escrito sobre em uma personagem que tinha dupla personalidade, com individualidades totalmente opostas em sua natureza, que enfrentava uma batalha psicológica contra si mesma, atravessando questões pessoais e artísticas em seu contexto.

O ator e diretor Marcos Galdino, além de escrever e dirigir, ficou responsável também pela iluminação e sonoplastia do espetáculo. (Figura 1) O processo inicial da montagem, foi a definição de atores e seus diretores. Que foi decidindo através de conversas e compartilhamentos de pontos de vistas entre os colegas da turma e que ao longo da identificação formavam-se as duplas.

Figura 1 – O diretor e a atriz do monólogo



Fonte: arquivo pessoal, 2023.

A ideia do *Lago dos cisnes* já era pensada em ser montada há bastante tempo pela atriz, então ela conversou com o diretor expondo a ideia, ele gostou

e concordou com a escolha do tema. Foi discutido em sala de aula, a leitura de “O ponto de mudança” de Peter Brook (1994), que enfatiza que:

Em primeiro lugar, um ator deve trabalhar seu corpo, para que este se torne aberto, receptível e unificado em todas suas respostas. Então, necessita desenvolver suas emoções para que elas não existam apenas no estado mais bruto – emoções toscas são manifestações de um mau ator. Ser um bom ator significa ter desenvolvido dentro de si próprio a capacidade de sentir, apreciar e expressar um leque de emoções abrangendo desde as mais brutas às mais refinadas. Finalmente, um ator deve desenvolver seu conhecimento, e posteriormente sua compreensão, até atingir o ponto em que sua mente precise entrar em jogo, em seu estado de alerta máxima, para que possa apreciar o significado daquilo que está fazendo (Brook, 1994, p.308).

Contribuindo na perspectiva e conhecimento no campo de atuação, Brook (1994) discorre sobre como o ator “deve treinar a si próprio através de disciplinas estritas e muito precisas, e praticar para se transformar no reflexo de um homem singular”. Seguindo nessa perspectiva, o primeiro exercício seria trabalhar o olhar e o foco. O simples ato de observar é definido por Stanislávski (1995) como “Se a ação de olhar for vivida de forma sincera, com o sentimento de fé e verdade, a vida espiritual do papel emergiria”. Para ele, o olhar já é capaz de transmitir um sentimento ou sensação. O autor reafirma isso em *O trabalho do ator sobre si mesmo* (1986) “na vida real, muitos dos grandes momentos de emoção se manifestam em movimentos corriqueiros, pequenos e naturais”.

Então, para primeiro dia de direção teatral, que foi realizado no dia 10 de agosto de 2023, foi escolhido uma sala aleatória na didática 7 da Universidade Federal de Sergipe para o ensaio, estando presente apenas o diretor e a atriz. Nesse dia foi debatido e concordado que, a narrativa do texto seria sobre uma atriz, que tinha um desejo de vida de interpretar o papel dos seus sonhos se achando qualificada para ele, e que na tentativa de ganhar o papel, é surpreendida quando surge uma nova concorrente na disputa, tornando-a paranoica com a situação, a ponto de usar a violência através do seus pensamentos possessivos, matando-a acidentalmente.

Delimitado o trajeto de como seria a história do monólogo mesmo sem a presença do texto, eles foram direto para o exercício onde foi pedido que fosse observado e direcionado o olhar, como foco principal em cena. O objetivo era de olhar para planos da sala, mas sem olhar literalmente para eles, era preciso

demonstrar no olhar um sentimento por trás, mas sem se movimentar. Nesse exercício a ênfase seria na concentração e atenção, que Stanislávski (2008) define que “O ator precisa de um objeto para concentrar sua atenção, não na plateia, mas no palco; e quanto mais convincente for esse objeto, mais ele pode prender sua atenção.” E para conseguir êxito nessa atuação ele diz que o ator precisa de um hábito regular para manter sua concentração, não é um processo de uma vez só, é algo que precisa trabalhar.

O autor (2008) continua expondo que “É necessário desenvolver uma técnica especial, que ajude a se concentrar em um objeto, de tal modo que o objeto no palco possa distrair do que está fora do palco.” É a diferença entre olhar e ver.

Então para o primeiro exercício, a atriz deveria estar sentada imóvel e direcionando o olhar sem foco para um determinado lugar da sala, com um sentimento visível. Para essa escolha, o diretor pediu que fosse mostrado o sentimento de tristeza, indicando que a atriz deveria se lembrar de um incidente da vida dela, que foi capaz de trazer muita angústia. Essa técnica é chamada de Memória emotiva⁵.

Na segunda tentativa, o objetivo era de olhar para a câmera, que foi utilizada apenas naquele momento para que a atriz pudesse vislumbrar depois, mas que o foco deveria ser para um ponto atrás da cabeça dela, utilizando o mesmo sentimento (figura 2). Já na terceira tentativa, apesar de direcionar o olhar para a câmera, o foco devia estar em ponto atrás do celular. Logo após esses exercícios, foram testados o direcionamento de olhar para pontos nas diagonais da sala, com a atenção voltada para o centro. Nesse momento era utilizado o conceito de Stanislávski (2017) de “Objeto imediato, o ponto focal imediato”⁶ com a utilização do sentimento tristeza, sendo evidente em sua expressão durante todos os exercícios, que foram trabalhados diversas vezes.

⁵ É uma psicotécnica criada por Stanislávski (2017) que consiste em o ator a utilizar através da introdução de novos “ses” e Circunstâncias dadas, avaliando-os cuidadosamente e despertando seus poderes adormecidos de concentração, sua imaginação, seu senso de verdade, crença, pensamentos, e através deles, o seu sentimento.

⁶ São usados nos momentos que temos de nos concentrar e não deixar nossa atenção se perder em outras direções. (Stanislávski, 2017).

Então nesse primeiro dia foi basicamente uma primeira introdução as emoções, que de acordo com escolha do tema, teria uma carga dramática muito grande, já que seria uma personagem com dupla personalidade e ambas as personalidades seriam opostas em sua individualidade, criando um embate eminente.

Figura 2 – Direcionamento do olhar intencional.



Fonte: Marcos Galdino, 2023.

No segundo encontro de ensaio, que foi realizado no dia 16 de agosto de 2023, o diretor e sua atriz se encontraram na mesma sala da didática 7 da Universidade Federal de Sergipe, para dar continuidade ao seu trabalho de canalização das emoções. Antes de iniciar o exercício, Galdino introduziu que todo o trabalho de montagem do monólogo e a apresentação, teria uma ênfase muito grande no processo respiratório, que é a base de todo e qualquer sistema de movimentação corporal. A técnica da respiração pode funcionar como memória corporal do ator, desencadeando uma sequência de ações, expressões e até mesmo emoção. O diretor utilizou de uma técnica de abordagem de emoção; ele pediu a atriz que se deslocasse de um ponto ao outro da sala, falando frases aleatórias que viessem a cabeça, usando a raiva como propulsor, enquanto ele a segurava dificultando sua passagem e a saída da voz.

Através da indicação dele, ela foi visualizando algum momento ou incidente em sua vida que a tivesse feito sentir mais raiva, uma cena de injustiça ou algo que lhe foi tirado, para conseguir interpretar nesse exercício, o que a fez usar a técnica da Memória Emotiva. Ao ler o capítulo da Memória Emotiva de *O trabalho ator* (2017), de Konstantín Stanislávski, encontro seguinte resposta para esse exercício:

Eles ficam armazenados na memória, mas não em todos os detalhes, somente as características que causaram maior impacto. Todos esses vestígios de experiências e sentimentos semelhantes que se condensam em uma memória única, mais ampla e mais profunda. Não há nada de supérfluo nela, só o que é mais essencial. É uma síntese de todos os sentimentos afins. Ela não tem relação com as partes pequenas e individuais do incidente, mas com todos os casos semelhantes. Essa é a memória em larga escala. Ela é mais clara, mais profunda, mais densa, mais rica em conteúdo e mais penetrante do que a própria realidade (Stanislávski, 2017, p. 216 - 217).

Então era mais fácil de lembrar de algum momento de sua vida, já que foi algo que teve grande impacto. Entretanto, sobre o exercício, foi visível a dificuldade em se deslocar, que também se fazia presente na fala do texto, porque até aquele momento ainda não havia uma dramaturgia ou texto como base, apenas a história⁷ da peça original do ballet clássico mundial.

Sobre a atividade proposta, o diretor pediu que memorizasse no corpo, como era a sensação de ser puxada e empurrada, para que pudesse reproduzir igual, usando a gravidade. Pois tendo consciência de como o corpo estava agindo, subconscientemente, o corpo iria lembrar de como “se sentiu”. Aurélio Ferreira (1990) explica isso: “O estado subconsciente é composto pelo ‘conjunto

⁷ A música do balé *O Lago dos Cisnes* foi composta pelo russo Piotr Ilitch Tchaikovsky em 1876. Sua primeira montagem estreou em 1877, no Teatro Bolshoi, porém foi somente em 1895 que o balé se tornou um enorme sucesso, com uma nova coreografia criada por Marius Petipa e Lev Ivanov e apresentada no Teatro Mariinsky, em São Petersburgo. A peça é dividida em 4 atos, *O Lago dos Cisnes* conta a história da princesa Odette que sofreu um feitiço de Von Rothbart para que ficasse prisioneira no corpo de um cisne branco para sempre. De dia, a princesa vivia no lago feito com as lágrimas de sua mãe e, em algumas horas da noite, ela se libertava e podia viver como humana. A esperança de Odette se libertar de sua condição se acendeu quando conheceu o príncipe Siegfried que declararia amor e fidelidade a ela. Porém quando ia fazê-lo, o príncipe foi enganado pelo feiticeiro, dando sua filha Odile, o cisne negro e gêmea do mal de Odette, a ele.

No quarto ato, irado devido a traição sofrida, Siegfried encontra a princesa após uma festa e, apaixonados, decidem morrer juntos. Ambos se jogam no lago para acabar com o feitiço e poderem viver felizes na vida após a morte.

de processos e fatos psíquicos que estão latentes no indivíduo, mas lhe influenciam a conduta e podem facilmente aflorar à consciência'. Enquanto que 'o inconsciente não pode ser trazido por nenhum esforço da vontade ou da memória, aflorando ... quando a consciência não está vigilante".

No terceiro encontro de ensaio, no dia 23 de agosto de 2023, diferentemente dos outros ensaios, ocorreu uma mudança de local. Os ensaios que eram realizados na didática 7 da Universidade Federal de Sergipe, precisou ser realocado para outra localização, portanto, a atriz precisou se deslocar até a Casa dos Marionéticos⁸, onde seria realizado o ensaio.

Nesse encontro foram utilizadas algumas frases que seriam usadas para a construção do texto, entretanto foi ensaiado sem a presença dele completo. O diretor pediu que a atriz andasse de um ponto a outro, usando as quatro diagonais do espaço, com o propósito de que nesse andar, já fosse incorporado o andar da personagem (Figura 3). A atriz devia visualizar algo que ela queria muito e que estava sendo "tirado" por alguém, fazendo com que assim, ela andasse sempre em direção ao objeto, tentando alcançá-lo a qualquer custo. É nesse momento que o conceito que Stanislávski (2008) chama de "Crença e senso de verdade"⁹ é usado pela atriz.

Após esse primeiro exercício, o diretor pediu para que ela continuasse andando pelo espaço, mas ao invés de ser atraída pelo objeto, estava sendo arrastada por ele, que a fragiliza de tal modo que suas forças iam se perdendo até que ela ficasse ajoelhada, submissa a ele (Figura 4), como uma obsessão da qual ela seria capaz de tudo. O diretor orientou para que ela visualizasse a coisa que a personagem mais queria nesse mundo, a coisa pela qual ela acordava todos os dias com o propósito de conseguir e que pela qual ela não poderia abrir mão. Sendo um gatilho, já que o monólogo se trata sobre uma personagem que fica obcecada com o papel dos sonhos e isso a faz questionar sobre toda sua vivência e realidade.

⁸ Localizado na Rua Castro Alves, número 37, no Inácio Barbosa, Aracaju/SE. O centro Cultural Casa dos Marionéticos é um espaço cultural que tem o viés de abranger a mais diversas áreas artísticas em seus eventos, como o teatro; a dança; poesia; música; cinema; literatura; artes plásticas; oficinas de arte e muito mais.

⁹ A crença e senso de verdade segundo Stanislávski (2017) é quando não há nenhuma realidade no palco e você tem que atuar, a criação de verdade e da crença precisa ser preparada com antecedência. Isso significa que a verdade e a crença surgem pela primeira vez na imaginação como uma ficção artística, para só então ser traduzida para o palco.

Posteriormente a esse exercício, a prática seguinte consistia que a atriz que estava ajoelhada no centro de tudo, deveria inicialmente estar em sua própria “bolha” (Figura 5), no seu ponto zero e a partir disso algo iria chamar sua atenção, demonstrando corporalmente que estava levando um puxão em cada lado do seu corpo como forma de atração. (Figura 6) São duas forças opostas querendo que ela fosse em sua direção, que são suas duas personalidades: a boa e a má.

Em seguida, para demonstrar que a outra atriz queria seu papel, ela começa uma luta externa, pela dominação. A atriz lutava contra si própria para exercer controle de comando sobre sua vida. Um lado queria brigar, apontando que ela devia acabar com a concorrência se livrando da outra, o outro só queria o papel sonhado, sabendo que era melhor que a outra atriz e que não precisava fazer nada porque só seu talento bastava. Tudo isso precisava ser mostrado em uma luta sozinha.

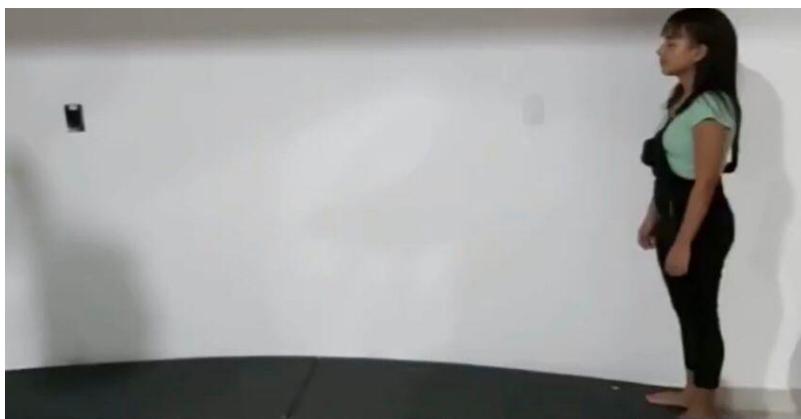
Nesse momento o diretor direcionou a atriz que mostrasse “se” isso de fato acontecesse, como ela iria se defender de outra pessoa e como também seria capaz de atacar. Como seu corpo iria se movimentar, quais expressões iriam aparecer, que tonalidade da voz iria encenar, tudo deveria ser vivido passo a passo, sem a racionalização direta, sentindo apenas emoção do momento. Artaud (2006) enfatiza sobre isso em:

O importante é tomar consciência da localização do pensamento afetivo. Um meio de reconhecimento é o esforço; e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento (Artaud, 2006, p.157).

Depois dessa indicação, seguindo a linha de roteirização, aquele mesmo objeto de desejo que foi mencionado, deveria a dominar, fazendo com que ela após conseguir o que tanto queria fosse mudando totalmente sua personalidade. O objetivo tinha sido alcançado e com ele, sua perspectiva de atuação mudava. Aquela personagem do início que queria o papel e estava preocupada dele ser tomado, foi substituído pela personagem que obtinha sucesso, e isso a deixava em êxtase puro, antes de perceber que isso custou sua vida.

O diretor pediu para que a atriz demonstrasse esse êxtase principalmente em suas emoções, para que isso fosse mais evidente, ele orientou que desse uma pausa dramática, sentindo a sensação, antes de prosseguir com o roteiro. Nesse ensaio, a roteirização do monólogo, que possuía a ideia central da história, foi mostrada, mesmo sem a presença física do texto, já dava pra ter uma noção de tudo que iria acontecer. Por se tratar de um trabalho puramente corporal e expressivo, o texto só servia para salientar e informar ao público sobre o que se tratava algumas partes da história.

Figura 3 – Atriz andando pelo espaço



Fonte: Marcos Galdino, 2023.

Figura 4 – Fragilidade da personagem



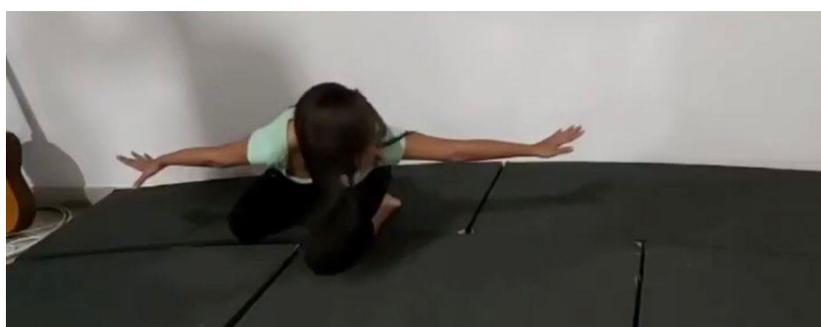
Fonte: Marcos Galdino, 2023.

Figura 5 – Atriz em sua própria bolha



Fonte: Marcos Galdino, 2023.

Figura 6 – Disputa pelo controle



Fonte: Marcos Galdino, 2023.

No quarto encontro, dia 31 de agosto de 2023, foi o marco na roteirização da história, porque foi a partir desse encontro que o texto finalmente começou a ser ensaiado. A escrita dele foi pelo Diretor do monólogo, que se baseou no filme *O cisne negro* (2010), nele o autor além de ser objetivo nas falas da personagem, também foi minucioso na rubrica das ações e pensamentos da personagem. O monólogo começa com a atriz deitada em cima de um quadrado que contém papel celofane, virando uma saia no final do monólogo. A primeira cena corresponde a cena final onde ela morre, tornando a história um loop infinito. Ela acorda de um sonho, com longa e estrondosa puxada de ar, que segue respirando com dificuldade, puxando o ar com a respiração, tentando situar onde está e o que aconteceu anteriormente. O diretor nesse momento direcionou que a atriz imaginasse que tivesse sido enterrada viva e estivesse despertando da sua cova, pois, era assim que a sua respiração deveria representar. O que o poeta e ator Antonin Artaud (2006), explica em *O teatro e seu duplo*, de forma sucinta:

A questão da respiração é um fato primordial, ela é inversamente proporcional à importância de representação exterior. Quanto mais a representação é sóbria e contida, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexos. E uma representação arrebatadora, volumosa e que se exterioriza corresponde uma respiração de ondas curtas e comprimidas. Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria. [...] A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento (Artaud, 2006, 152-156).

Portanto, se fez necessário o trabalho meticuloso de dar ênfase na respiração, pois ela ajuda na atuação das emoções.

Posteriormente, em cena a atriz após conseguir estabilizar sua respiração, ainda sentada, fala as seguintes são frases:

– Tem alguém aí?

(pausa)

– No camarim?

A primeira pergunta era direcionada a vários lados, como se estivesse procurando alguém, com um sentimento de abandono em sua expressão, já a segunda pergunta o olhar devia ser focado no canto do palco, como se estivesse olhando em direção ao camarim mesmo. Nesse momento, o exercício trabalhado no primeiro dia de ensaio, que consistia em passar uma emoção pelo olhar, se tornou essencial. Precisava de uma boa visualização e nitidez. Sendo totalmente claro e objetivo possível. Em *Preparação do ator*, um trecho que Stanislávski (1964) cita justifica esse cuidado: “Quanto mais delicado é o sentimento, mais exige precisão, clareza e qualidade plástica para se exprimir fisicamente.”

Como ninguém responde a personagem, ela começa a arrumar o palco, colocando adereços cênicos, ajeitando um cisne branco que estava em uma ponta do palco, do lado esquerdo, ela prontamente começa a jogar tecidos em cima dele na intenção de arrumá-lo. Os tecidos possuíam cores, para o cisne branco eram enfeitados com tecido branco e para o cisne negro, eram jogados tecido preto. De repente, ela recebe um puxão de leve, atraindo sua atenção ao outro ponto da sala, onde está um cisne negro, para onde se desloca e começa

o mesmo processo de jogar tecidos sobre o cisne. Enquanto faz isso ela conversa com si mesma, pensando alto, resmungando, sem que o público consiga entender o que ela está dizendo. Até em que voz alta ela diz as seguintes frases:

- O que ela pensa que é?
- Esse palco ... (é meu)
- Eu... (nunca me atrasei, sempre fiz tudo o que ele pedia)

Nesse trecho, o diretor pediu que se contorcesse ao dizer as frases, pois o cisne branco, a personalidade boa, estava em uma luta interna contra a situação que estava acontecendo, indo para o lado da sala que tinha o cisne sombrio, que era onde ela expressava sua raiva, o lado que pertencia às suas emoções “ruins”, como a inveja, raiva e o ciúme. O posicionamento dos cisnes no espaço, sinalizava as emoções da personagem, no lado esquerdo era o lado racional; o lado que a tranquilizava dizendo que ela era melhor, o lado da paz que não queria brigar. Já o lado direito era o lado oposto, ele é a emoção desvairada; iria conseguir o papel a qualquer custo, sem se importar de passar na frente de qualquer pessoa que estivesse no seu caminho.

Foi determinado que sempre que a personagem fosse para o lado sombrio, para ir se transformando, além de continuar arrumando o cisne a atriz, também iria passar uma maquiagem, como parte do ritual, até está com os dois olhos pintados de preto. O diretor pediu para que ativasse as memórias emotivas que tivesse, referente a um momento da vida da atriz em que ela sentiu inveja, um sentimento de perda de algo de valor inestimável. Para isso era necessário ter a imagem mental na imaginação, para que essa memória fosse projetada para fora, para que pudesse ser visualizada. Mas vendo esse sentimento com o “olho da nossa mente”, que consiste em ser olhado de dentro pra fora e não de fora pra dentro.

O monólogo seguia com as seguintes declarações:

- E ele... (justo ele)
- Você sempre foi a mais dedicada, a mais experiente...

- Claro que é você
 - Como assim?
 - Ela tá querendo meu papel
 - Ela chegou agora
- (Resmungo incompreensível)

Até que ela recebia outro puxão, que conforme ia sendo recebido, ia aumentando de força, fazendo-a cair e sendo arrastada para o lado sombrio, que a personagem não queria ir de espontânea vontade, o que demonstrava a sua urgência e o embate eminente. Quando ela ia pra lado bom dos cisnes, ela se acalmava e começava a refletir com coerência, isso refletia não só em sua voz e respiração, mas até em sua movimentação quando ela arrumava o cisne. No lado racional, ela arrumava o cisne com cuidado e dedicação. Ela dizia pra si mesma:

- Você precisa manter a calma
- Calma, você sabe que é a melhor
- Ele sempre vai te escolher
- EU SOU ATRIZ
- Nunca pedi... nunca quis, mas ele sempre... sempre eu...
- Eu sou... A mais...

Até um mais novo e forte puxão aparecer que a levava pra o lado sombrio, onde sua respiração era mais pesada e carregada, juntamente da expressão, que se tornava rígida e sofrida. As falas eram mais carregadas, ditas com mais raiva, tensão e rapidez. A arrumação em torno do cisne era desajeitada e com violência, até o passar da maquiagem continha uma rispidez.

- Minha vida! Uma vida inteira
- Ele tá comendo ela
- TÁ COMENDO ELA

Nesse momento ela levou outro puxão que direcionava para o lado contrário e quando ela estava se dirigindo pra lá, outro puxão começou na direção em que estava, iniciando assim, a luta que dessa vez era externa, e que foi ensaiada no terceiro encontro.

As personagens gritavam várias vezes “me solta”, dando tapas e murros no ar, até que a personagem que tinha personalidade boa, agarra pelo pescoço da que é má e vai girando a personagem. Nesse momento, como se tratava de uma pessoa com dupla personalidade, tudo que acontecia a uma, acontecia com a outra. Então como ela estava com a mão no pescoço de uma, a sua respiração estava entrecortada e difícil acesso ao ar. Quando a personagem enfia uma adaga no coração matando a personalidade má, ela dá um grito de posicionamento declarando “É MEU”.

E então ela vê o corpo cair e se da conta do que fez, o pânico começa a tomar conta de si mesma e se contorcendo ela vai se debatendo, rasgando a camisa, até se agachar em posição fetal no chão, com a respiração entrecortada e rápida, choramingando, até entrar em um buraco feito no papel celofane que é usado como figurino cênico no final. A atriz veste a saia, que é o “lago” que ela estava arrumando ao longo do monólogo e que colado ele está os dois cisnes. Ele é uma referência a trajetória de vida da personagem, que atravessava o lago transitando nas suas versões, mas que no final, a vida da personagem era as duas junções, uma não existia sem a outra, e é isso que acontece. Quando a personagem com personalidade boa se levanta, é como um renascimento, a partir desse momento podemos compreender o que Grotowski (1971) enfatizou no *Em busca de um teatro pobre*, quando ele cita:

Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques. Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de “transiluminação” (Grotowski, 1971, p. 14).

Portanto, a personagem se levanta em puro êxtase, é quando ela atinge a catarse¹⁰, ela olha para a plateia com olhar de dominância e poder, momentos antes de perceber o sangue saindo do seu peito. A primeira camisa que foi usada e que foi rasgada antes da morte da personalidade era branca, simbolizando a pureza e inocência da vida da personagem. Quando ela levanta da transformação a camisa é preta, enfatizando a mudança da personagem. Para simbolização do sangue, o diretor fez um buraco na segunda camisa e desse buraco saia um tecido vermelho, que a atriz ao perceber vai puxando e puxando, até no final cair e dar seu último suspiro com uma respiração fraca.

Nesse monólogo, o conceito de “ator santo” de Grotowski (1971) se aplica, porque na constituição da vida da personagem “é necessário um sacrifício da parte mais íntima de si mesma – a mais dolorosa, de difícil acesso e que não é atingida pelos olhos do mundo”, é a parte que as pessoas tentam esconder a todo custo mas que existe, porque não há luz sem escuridão: o seu lado sombrio.

Desde o primeiro momento, a respiração foi fator essencial na dramatização da cena. Antonin Artaud trabalha sobre as questões da respiração em seu livro sobre *O teatro e seu duplo* (2006) no capítulo inicial, ele desenvolve sobre o que ele chama de uma “musculatura afetiva que corresponda a uma localização física dos sentimentos”, que são pontos musculares específicos no ator que ativam as emoções. Ele defende que no nosso corpo, temos uma outra versão, o duplo, que corresponderia ao nosso ser pulsante afetivo, que segundo Artaud seria “o duplo do corpo físico, uma ‘efígie espectral’ que o ator saberá moldar, o que não deve ser entendido apenas como uma metáfora.” Além do que ele defende, como cola desses dois seres, é a respiração, que é responsável por uni-los. E para conseguir em êxito nessa união, o ator precisa saber trabalhar a respiração ao seu favor.

¹⁰ A catarse, em sua essência, representa um processo de libertação emocional. Derivada do termo grego "kátharsis", que significa "purificação" ou "limpeza", ela descreve a experiência de se livrar de emoções negativas e intensas através de uma representação artística ou de uma experiência emocional intensa. A catarse pode ocorrer tanto na vida cotidiana, em momentos de forte emoção, como também ser buscada e experimentada através de obras de arte, como livros, peças teatrais e filmes. (CRUZ, Nátalia. 2023)

Nesse quarto encontro de ensaio, foi possível passar o monólogo inteiro, pontuando alguns pontos na atuação, já nos encontros seguintes teve um aprofundamento maior, já que o texto precisava ser fixado.

No dia 06 de Setembro, houve um ensaio na didática 7 da Universidade Federal de Sergipe, onde Galdino enfatizou que deveria ter uma maior compreensão do texto, o que ajudaria na compreensão da encenação. Ele pediu para que trouxesse mais o corpo para encenação, mas que segundo ele, nesse quesito já tinha avançado muito, pois o corpo tinha deixado a voz pra trás. Falou também para que tivesse força nos sentimentos verdadeiros das falas, esse seriam os três pilares de atuação que precisavam de uma atenção maior. Nas palavras dele: “Se dedique a memória emocional, não deixe a plateia ser maior que você, você que comanda. Exercite bastante, seja hiperbólica”.

No dia seguinte ele passou exercícios que podiam ser feitos em casa, que consistiam em: Gritar no travesseiro, para que a voz pudesse sair da timidez para uma voz com força. Fazer o exercício da sirene, levando a voz do grave para o agudo e do agudo para o grave, gravando a própria voz para se ouvir.

No último ensaio, em uma sala aleatória na didática 6 da Universidade Federal de Sergipe, a atriz e o diretor pontuaram questões finais importantes. Foi o primeiro ensaio que foi testado por exemplo, como seria pra fazer a passagem da maquiagem em cena, já que o cenário se movia quando era vestido a saia. O diretor de cena, adaptou três cotonetes, colando-os um lado do outro com um espaço de dois dedos, já pronto com a sombra preta, facilitando a passagem, porque assim já ficaria as três linhas pretas. (Figura 7)

Também ele deu orientação de alguns pontos que estavam em falta como a visualização do público com um olhar de orgulho e admiração, o público nesse caso seria o príncipe da história, que a personagem deveria seduzi-lo com um olhar de transformação (Figura 8). Pontuou sobre o tempo em cada lado da sala, que devia ser de modo que atriz pudesse também respirar.

Para esse ensaio foi usado o lixeiro da sala como objeto cênico do cisne, já que a maioria dos ensaios foi na Casa dos Marionéticos onde tinha os verdadeiros adereços. (Figura 9). E para esse ensaio, assim como os primeiros

que não tinham adereço cênico, era necessário imaginar que ali eram os verdadeiros cisnes que seriam usados na apresentação. O que toca em um ponto importante defendido por Stanislávski (2017) que é a imaginação¹¹. Ele defende que é necessário delimitar o objeto que está sendo usado para que o ator comece a visualizar a verdadeira imagem, que ele chama de “olho da mente”, os atores também chamam de “imagens mentais do olho da mente.” Para que aja mais veracidade em suas ações ele também continua que é necessário se colocar dentro da situação vivida, sentindo que de fato está realmente presente de corpo e alma, começando a agir como o personagem faria e tendo consciência e responsabilidade sobre isso.

Sobre o último ensaio, ele foi apenas para pontuar questões que precisavam de um retoque, que foram trabalhados e melhorados, e assim ficou pronto o monólogo para *Lago dos cisnes*.

Figura 7 – Maquiagem teste



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

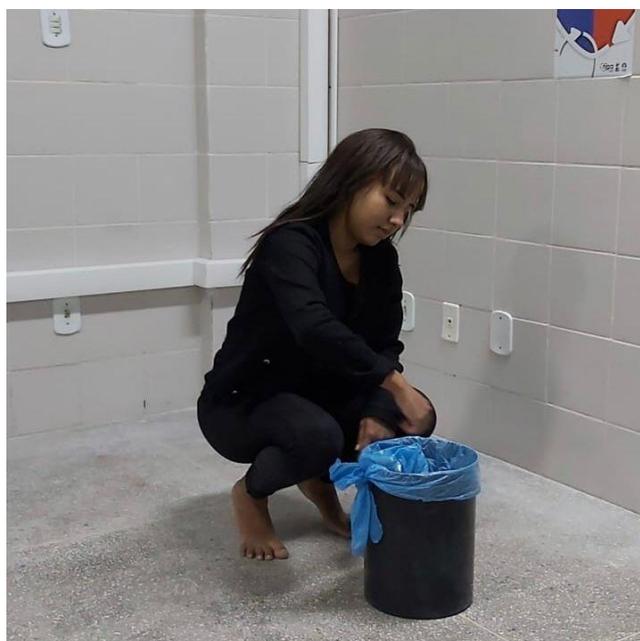
¹¹ Conceito criado por Stanislávski (2017), a Imaginação corresponde com aquilo que é lógico e sequencial, o que permitirá que fantasias oscilantes e instáveis fiquem mais próxima da realidade estável e inabalável.

Figura 8 – Olhar de transformação



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2024.

Figura 9 – Improvisando com adereço em cena



Fonte: Marcos Galdino, 2024.

Na manhã do dia da apresentação, Galdino (2023) mandou mensagem como preparação e inspiração para a noite, a mensagem continha o seguinte texto: “Se concentre em você, na sua interpretação de hoje, nas suas

personagens, suas cenas, suas marcas para fazer lindo e impactante. Vá buscando suas memórias, suas dores, vai acumulando pra soltar tudo na hora. No final, ande bem imponente pelo palco, demore, sinta a dor, comece a cambalear aos poucos, assuste-se mais olhando o peito ferido, demore mais puxando lentamente o sangue muito assustada.”

As apresentações resultado da disciplina de Direção Teatral foram divididos em dois dias, elas foram apresentadas na sala 201 da didática 7, na Universidade Federal de Sergipe. O monólogo do *Lago dos cisnes* foi apresentado no segundo dia, 20 de Setembro de 2023. Todas as duplas precisavam se reunir antes do horário para testagem de som, luz e etc.

Marcos Galdino, além dirigir e escrever o monólogo, também estava responsável pela sonoplastia e pela execução das luzes, que diferentemente das outras apresentações, tinha uma luz com efeito Strobe para a transformação da personagem. Foi dividido o placo em duas luzes para cada cisne: para o cisne branco (a personalidade boa) ficou o azul e para o cisne negro (personalidade má) ficou o vermelho, que dava o estético visual a toda cena.

Tinha sido sorteado as ordens das apresentações, então *Lago dos cisnes* foi o segundo a se apresentar. Cenário preparado, luzes e músicas prontas, o espetáculo começou. Foi soltado o início da música do *Lago dos cisnes* pela composição de Tchaikovsky, que era a introdução para o monólogo. A atriz acorda suspirando, trabalhando a respiração ao seu favor. Começa com as falas em suas respectivas marcações, vai mudando sua tonalidade, gesticulação e intenções a partir do desenrolar da história. Na cena da luta corporal, a luz com efeito Strobe entra em ação, durante todo momento da transformação, até que a personagem “nasce” (Figura 10) e quando ela finaliza totalmente a transformação, a música do início volta a subir, até a morte da personagem, sinalizando da atriz o final da vida.

Figura 10 – Transformação total da personagem



Fonte: Ana Clara, 2023.

Após essa apresentação, sucedeu a última, que foi em um evento do Departamento de teatro da Universidade Federal de Sergipe, a VII Mostra Trapiche¹², que nessa edição teve muitas cenas curtas. A mostra foi realizada no auditório da didática 6, na Universidade Federal de Sergipe. E antes das apresentações foram divulgadas imagens com a arte de cada cena curta (Figura 11). Foi seguido todo critério, técnicas e abordagens da primeira apresentação também na última, assim encerrando a temporada de apresentações do *Lago dos Cisnes* (Figura 12).

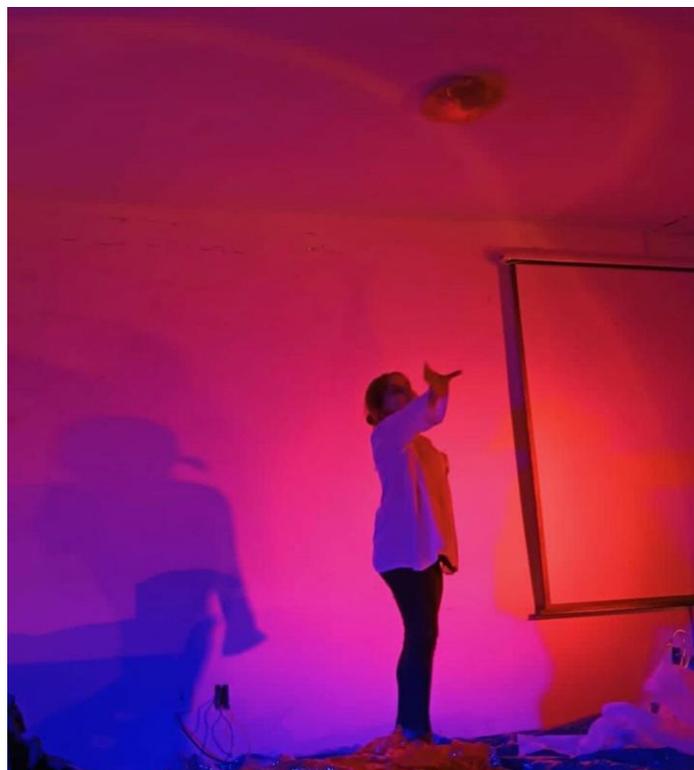
¹² O título Mostra Trapiche de Teatro é uma homenagem ao Campus de Laranjeiras, no qual o curso teve sua vinculação original. O evento, cujas edições anteriores ocorreram no referido campus, tem por finalidade oferecer ao público em geral o contato com atividades artísticas propostas pelo curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe. As atividades são gratuitas e abertas ao público em geral, aproximando assim a comunidade local das produções universitárias (UFS, 2018).

Figura 11 – Arte de divulgação



Fonte: Marcos Galdino, 2024.

Figura 12 – Última apresentação



Fonte: Ana Clara, 2023.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente resultado se refere ao processo de compartilhamento que o ator faz quando interpreta um personagem, especificamente na área emocional. Ele lhe dedica seu tempo, sua voz, seu corpo e suas emoções. O que é de extrema importância entender, já que esse processo mexe com o seu íntimo e que deve ser analisado e compreendido sobre o que está acontecendo.

A partir disso foram analisadas as obras *O Trabalho do ator* (2008), *O trabalho do ator sobre si mesmo* (1986), *A preparação do ator* (1964) de Constantin Stanislávski, *O teatro e seu duplo* (2006) de Antonin Artaud e *Em busca de um teatro pobre* (1971) de Jerzy Grotowski, como fundamentação teórica para embasamento dos conceitos, sendo relacionado com o monólogo *Lago dos Cisnes*, que conseguia comprovar na prática os fundamentos teóricos apresentados.

Foi observado que o ator possui uma infinidade de ferramentas que possibilitam o desenvolvimento das emoções necessárias para o(s) personagem(ns), que a ele foi atribuído, obtendo um maior desenvolvimento em sua performance, como por exemplo, usar o corpo como amplificador e a respiração como impulso para manipulação da emoção.

O resultado dessa pesquisa, consegue esclarecer melhor que os estudos realizados sobre a área de emoção no espaço cênico, conecta a teoria com a prática através da montagem apresentada, refletindo e influenciando novos trabalhos com a contribuição da desta pesquisa, para construção da vida do personagem. Sendo assim, fundamenta e reafirma o objetivo dessa pesquisa que é evidenciar como as emoções são fundamentais em todo o processo teatral e no entendimento do ator como pessoa e personagem.

No decorrer da pesquisa evidenciou-se que o ator consegue lidar com as próprias emoções em relação as do personagem, entendendo que durante a interpretação de um papel, ele pode emprestar uma emoção já vivenciada para que a personagem ganhe uma vida genuína e torne possível aproximar-se da proposta feita pelo autor e diretor do texto.

Entretanto, quando ator utiliza da memória para aproximar o personagem da emoção pedida, essa memória não se distingue apenas de fatos reais, como também de fatos imaginários. Quando o ator busca em si alguma vivência, não significa necessariamente que é uma memória que ele de fato vivenciou, as vezes foi lido em algum lugar, assistido em algum filme, e tendo essa noção já é capaz de trazer uma verdade cênica para o seu papel.

Desta forma, a emoção pode contribuir para a cena, se tornando uma vida autêntica do seu personagem, assim sendo, o ator não estará representando um papel e sim o vivendo. Caso ele queira proporcionar uma atuação com maior entrega ele pode se tornar um “ator santo” conceito de Grotowski (1971) que enfatiza a ideia de que o ator precisa revelar e abdicar de sua parte mais íntima para conseguir, validar até o pequeno dos impulsos.

Em seus últimos anos de vida, Stanislávski deixou de lado a pesquisa sobre “Memória Emotiva” e se aprofundou mais em “Ações físicas”, as ações corporais. Ele percebeu em suas pesquisas, a relação entre as ações físicas e a memória emotiva, que ela se mostrava mais eficaz. Ou seja, uma simples ação poderia desencadear mais memórias, do que o ato de lembrar suas vivências em busca de uma emoção. Ele também fala de impulsos, que através deles, o ator sente uma força em seu interior, que pode gerar uma ação e que através da ação, gera um diálogo com grande potência.

Foi percebido durante o monólogo que é possível utilizar isso pois muito das ações da personagem, eram caracterizadas por cenas dramáticas, que tendiam a ter grande ênfase em suas falas e ações, determinantes em todo o desenrolar de sua trajetória.

Então para determinada emoção, o ator vai evocar algum momento de sua vida que sentiu a mesma emoção, como um fator imprescindível e por conseguinte ele vai se recordar de como se sentiu, as impressões deixadas, as ações utilizadas naquele momento e vai usar como ferramenta para auxiliar seu papel cênico, permitindo sentir as sensações que sentiu no passado apenas como um “empréstimo” para o personagem. Entretanto, assim como dito anteriormente nenhuma técnica é capaz de assegurar que o ator estará sempre

seguro, para isso, ele precisa desenvolver uma capacidade de utilizar suas emoções sem deixar que elas a domine e o faça perder de si mesmo.

Portanto, a natureza do ator que além de atuar, se refere a ser criador, que observa o seu próprio personagem exercendo seu papel no palco. É uma espécie de desdobramento de personalidade, conseguindo enxergar simultaneamente sem perder a presença, se distanciando, mas sem se afastar para entender melhor o personagem.

Embora possamos manipular nossas vivências para virar material emocional, através do armazenamento da nossa memória, podemos somente utilizar as características que causaram maior impacto e recorrendo a Memória Emotiva. Ainda assim, só podemos manipular o que vivenciamos no conceito de “Memória de larga escala” onde Stanislávski conceitua, que é uma forma mais profunda, rica e clara de experimentar sentimentos colocando no personagem uma síntese de emoções afins. Podemos também tentar uma técnica que Stanislávski (2008) ensina para atribuir poder na concentração que posteriormente pode servir como memória emotiva, que consiste em repassar na mente quando for dormir, toda a sua vida durante o dia que se encerra. O que comeu, o que fez primeiro ao levantar, qual tarefa deixou de fazer em casa, repassando todos os pontos, mas principalmente os pensamentos e sentimentos internos que sentiu ao longo do dia.

Através do monólogo apresentado foi possível comprovar e relacionar algumas técnicas, dos teóricos abordados, com a prática experienciada. O conceito que Antonin Artaud revela sobre trabalhar a respiração como impulsor para atingir com mais facilidade a emoção desejada. Também foi comprovado as técnicas que Stanislávski disserta como a memória emotiva, a crença, senso de verdade, imaginação, concentração e atenção. Seguindo a linha naturalista que ele defendia, prezando pela veracidade de suas emoções, sem exageros em sua interpretação e de grandes gesticulações de suas ações físicas. Essas algumas são técnicas que o ator consegue desenvolver de forma assertiva auxiliando no processo de criação do personagem, não só corporal como, principalmente o emocional, que é o destaque dessa pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. **Ensaio crítico**. Lisboa, Edições 70, 1977, p.58.
- BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história da arte**. Papyrus Editora, 2020.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; 1ª edição 1994.
- CHURCHLAND, Paul. **Matéria e consciência. Uma introdução contemporânea à filosofia da mente**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- CRUZ, Natália. **Catarse**: significado, importância e manifestações na arte. Quero Bolsa, 2023. Disponível em: <https://querobolsa.com.br/enem/filosofia/catarse>. Acesso em: 10 de set. 2024
- DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. **Introdução**: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. (Orgs.). O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15-41.
- DIDEROT, Denis – **Paradoxo sobre o comediante** – Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal '54' – São Paulo: Editora Escala, 2006
- EVREINOV, Nicolai. **El teatro y la vida**. Buenos Aires, Leviatã:s/d,p.35, 1953.
- FELIX, Valéria. **A potência do fim**. 2022. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2022/02/a-potencia-do-fim/> Acesso em: 04 de Nov. 2024.
- FÉRAL, Josette. **La teatralidade**. Buenos Aires, Galerna, 2003, p.96.
- FERREIRA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1990.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio século XXI**: o dicionário da língua brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GALDINO, Marcos. **Anotações minhas do processo de trabalho, apontamentos do diretor**, 2023.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; 1ª edição, 1971.

GURMENDEZ, Carlos. **Teoria de los Sentimientos**. Madrid. Fondo de Cultura

IV Mostra Trapiche de Teatro e I Encontro Teatro, Gênero e Diversidade.

Universidade Federal de Sergipe, 2018. Disponível em:

<https://www.ufs.br/agenda/816-iv-mostra-trapiche-de-teatro-e-i-encontro-teatro-genero-e-diversidade-2019-3-18>. Acesso em: 05 de Set. de 2024

JACOBS, Daiane Dordete Steckert; LAPORTA, Marcos Bittencourt; DE SOUZA CHULA, Maria Rachel. **Projeto Artaud: Relatos de uma criação inspirada em Antonin Artaud**. Ephemera-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 3, n. 4, p. 145-162, 2020.

JOUSSE, Marcel. **A evolução pedagógica da criança, laboratório de ritmo-pedagogia 1933-1934**, in *L'anthopologic du geste*. Paris, Resma, 1969.

NUNES, Sandra Meyer. **As ações físicas e o problema corpamente**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 9, p. 097–109, 2007. DOI: 10.5965/1414573101092007097. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101092007097>. Acesso em: 9 set. 2024.

O Lago dos Cisnes: conheça um dos ballets de repertório mais famoso do mundo. **Ballet Heloisa Negri**, 2023. Disponível em:

<https://balletheloisanegri.com.br/2023/01/16/o-lago-dos-cisnes-conheca-um-dos-ballets-de-repertorio-mais-famoso-do-mundo/>. Acesso em: 05 Set. 2024

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008

Porto Editora – **subconsciente na Infopédia [em linha]**. Porto: Porto Editora. [consult. 2024-11-04 02:22:11]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$subconsciente](https://www.infopedia.pt/$subconsciente)

ROSENFELD, Anatol. **O Fenômeno Teatral – Texto/ Contexto**. São Paulo, Ed.Perspectiva, 1969.

SANTOS, Vanessa Sardinha dos. **"Relações ecológicas"**; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biologia/relacoes-ecologicas.htm>. Acesso em 14 de setembro de 2024.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo sobre si mesmo en el proceso creador de las vivencias**. Tradução por Salomón Merener da edição russa da Editora Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro

e Música “Maximo Gorki”, de Moscou. Buenos Aires: Domingo Cortizo – Editorial Quetzal S.A., 1986.

STANISLÁVSKI, Konstantín. **O trabalho do ator, diário de um aluno**. São Paulo: Martins Fontes Editora Livraria Ltda, 2017.

VIDOR, Heloise Baurich. **A emoção e o ator: Stanislavski, Brecht, Grotowski**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 032–042, 2017. DOI: 10.5965/1414573101042002032. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101042002032>. Acesso em: 27 set. 2024.

VIEIRA, M. M. F. e ZOUAIN, D. M. **Pesquisa qualitativa em administração: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VYGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte** (Paulo Bezerra, Trad.). Martins Fontes, 2001.