



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA NO PROCESSO DE ATUAÇÃO

CALISA BARÃO DOZZA

**Porto Alegre
Dezembro, 2019**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA NO PROCESSO DE ATUAÇÃO

CALISA BARÃO DOZZA

ORIENTADOR: PROF^a. DR^a. PATRÍCIA LEONARDELLI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado, como exigência parcial e obrigatória, ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção do título de Bacharel em Teatro, com habilitação em Interpretação Teatral.

**Porto Alegre
Dezembro, 2019**

CIP - Catalogação na Publicação

Dozza, Calisa Barão
Composição Instantânea no Processo de Atuação /
Calisa Barão Dozza. -- 2019.
45 f.
Orientadora: Patrícia Leonardelli.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Teatro: Interpretação Teatral,
Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Stanislavski. 2. Composição. 3. Composição
Instantânea. 4. Personagem. I. Leonardelli, Patrícia,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Juliano Rabello que se disponibilizou a dirigir a peça do meu estágio, e que fez um lindo trabalho estando sempre disponível. Juntamente agradeço às meninas que fizeram parte deste processo, e se disponibilizaram em atuar na peça e ensaiando mesmo em alguns feriados e fins de semana.

Ao Toni Franco por todo apoio durante os últimos ensaios e as apresentações com a ajuda na cenografia e por ter produzido uma linda gaivota.

Também agradeço ao querido Rodrigo Campos que me auxiliou muito e me apoiou na escrita do trabalho.

E por último a minha mãe Vilma Barão que sempre fez tudo para me dar uma boa criação e sempre me apoiou.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
SUMÁRIO	5
LISTA DE FIGURAS	6
LISTA DE TABELAS	7
FICHA TÉCNICA DA PEÇA	8
RESUMO	9
ABSTRACT	10
1. INTRODUÇÃO	11
2. OBJETIVOS	15
2.1. Objetivos Específicos	15
3. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	16
3.1. Outros Autores Sobre Stanislavski	16
3.1.1. <i>Vida, Obra, Sistema</i> – Elena Vassina e Aimar Labaki	16
3.1.2. <i>Stanislavski Ensaia - Memórias</i> – Vassílli Toporkov	17
3.2. A Obra de Stanislavski.....	17
3.2.1. Composição de personagem segundo Stanislavski	18
4. COMPOSIÇÃO DE PERSONAGEM	22
4.1. Estudo sobre personagens em cadeiras no DAD.....	22
4.2. Composição de personagem na prática do estágio.....	23
5. COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA	34
6. CONCLUSÕES	42
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Marina no papel de Dorn.....	28
Figura 2. Calisa no papel de Trepliov e Renata no papel do velho Sorin.	32
Figura 3. Calisa no papel de Arkádina e Renata no papel do velho Sorin.	33

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Atrizes e personagens correspondentes da peça A Gaivota.....	8
Tabela 2 Objetivos dos personagens.	26
Tabela 3 Referências para a composição dos personagens.....	26
Tabela 4 Composição física dos personagens.	29

FICHA TÉCNICA DA PEÇA

Diretor: Juliano Rabello

Tabela 1 Atrizes e personagens correspondentes da peça A Gaiivota.

Atrizes	Calisa Dozza	Gabriela Oliveira	Marina Greve	Renata Daneluz
Personagens	Trepliov	Macha	Nina	Sorin
	Arkádina	Arkádina	Medvedenko	Trigórin
	Dorn		Dorn	

RESUMO

Este trabalho fala sobre Composição Instantânea, termo escolhido para tratar da transição rápida entre composições físicas de personagens e juntamente de outras questões referentes à composição como resquícios de personagens que surgem fora de cena e a velocidade de composição. Pesquisa feita a partir da análise do trabalho desenvolvido na peça *A Gaivota* onde todas as atrizes atuavam em mais de um personagem com a utilização da bibliografia de Stanislavski como principal teórico.

Palavras-Chaves: Composição instantânea, composição de personagem, Stanislavski.

ABSTRACT

This work talks about Instant Composition, expression used to talk about fast transition between characters physical composition and other matters regarding to composition, such as remnant of characters that come up out of the stage and of speed of composition. This research was made starting by the analysis of the work developed in the play *The Seagull* where all the actresses act in more than one character using in the work Stanislavski's bibliography as main theoretical.

Key-words: Instant composition, character composition, Stanislavski.

1. INTRODUÇÃO

Enquanto cursava a disciplina “Preparação Para o Estágio”, comecei a definir objetivos concretos para este período de meus estudos. Entre eles, o meu desejo mais forte era de focar na construção de personagem, para trabalhar os aspectos psicofísicos enquanto atuo em uma peça. Por isso quando fiz meu estágio de graduação decidi montar uma peça na qual poderia pesquisar trabalhando as questões da criação de um papel quando se atua na construção simultânea de mais de um personagem dramático. Eu escolhi ser atriz principalmente para poder viver muitas vidas e experimentá-las a partir de diferentes pontos de vista, explorar situações que provavelmente não teria a oportunidade de ter em apenas uma vida.

Outro de meus desejos como atriz era viver um personagem masculino, e encontrei aí essa oportunidade que seria singular em minha carreira. E meu plano era fazer tudo isso utilizando um texto dramático pronto, para já aprender a lidar melhor com texto, e a utilizar as ideias criadas por outra pessoa, diferente do que tinha tido a oportunidade de fazer até então em minha graduação, na qual normalmente eram feitas cenas com o conteúdo criado a partir de improvisações. Para isso era desejada a escolha de um texto pronto, de qualidade universalmente reconhecida, para que a dramaturgia não fosse uma preocupação durante o processo e eu pudesse me concentrar apenas nos problemas referentes à atuação.

No início já estava decidido que neste trabalho seria estudado um personagem criado a partir de um texto dramático, mas faltava escolher o foco da pesquisa, então foram considerados em princípio, os assuntos: “Presença”, “Imaginação” e “Sistema Coringa”. Mas começamos os ensaios do estágio improvisando as cenas da peça e alternando muito entre personagens, e devido a essa mudança frequente entre personagens com a ajuda de minha orientadora

considerarei dar foco na pesquisa de meu estágio de atuação à “Composição Instantânea”, um termo já existente em outras áreas, mas aqui me aproprio dela voltada para o trabalho do ator.

Este termo já é utilizado em outras áreas das artes, que são a Dança, as Artes Visuais, a Fotografia, e a Música. É referente à composição criada sem elaboração prévia, utilizando-se materiais de rápido acesso, partindo das primeiras impressões, da utilização de recursos que foram encontrados logo antes de chegar à versão final. Na fotografia, por exemplo, refere-se à foto tirada em um momento que não foi esperado nem preparado. Neste caso pode-se ver uma ‘cena’ e pensá-la de última hora, alterando um detalhe, adaptando-a para fotografá-la, como, por exemplo, encontrar uma cena já pronta, dar um retoque, adicionando algo para a fotografia, é uma forma de composição que acontece rapidamente. E na Dança, também é a composição coreográfica criada em pouco tempo, a partir de improvisações, na dança uma coreografia criada em um turno já é considerada a composição instantânea, devido à rapidez da composição. A composição instantânea acontece com a utilização, em uma determinada composição, de elementos que surgem das primeiras impressões. Na música, um exemplo é o trabalho do compositor William Goldstein, que, a partir de um tema, compõe uma canção instantaneamente, sem definir previamente o que fazer.

No campo dos estudos teatrais, eu me aproprio desse termo para refletir sobre as dinâmicas da composição no trabalho de ator no ensaio e na cena, tratando da composição psicofísica rápida de personagem, a partir das primeiras impressões acessadas para tal composição e da transição rápida entre eles, pois mesmo quando se trata de uma composição criada com mais tempo, é uma mudança próxima do instantâneo quando não há tempo para o corpo relembrar todas as características criadas para a personagem, e é necessário incorporá-lo de maneira muito veloz. Ou quando o ator está atuando em mais de um trabalho ao mesmo tempo fazendo personagens com corporeidades diferentes, quais características psicofísicas destes o acompanham e como se livrar delas. Em cena para caracterizar os personagens pode-se utilizar máscaras, como os gregos, ou a troca de figurinos e acessórios, mas aqui foco a pesquisa na composição psicofísica

do personagem, focando na corporeidade e voz do personagem. Pretendo, portanto, abordar a problemática sobre como o ator age quando está “entrando” ou “saindo” de um personagem, mas ainda não está “totalmente dentro” dele. Pretendo explorar este território buscando descobrir se é verdadeiramente possível essa transição rápida, e quais caminhos podem ser usados para facilitar tal tarefa. Escolhi este tema por ser diretamente ligado com composição de personagem que eu tanto queria explorar, e, entretanto, um lugar ainda misterioso da criação.

No início do processo do estágio, o texto a ser montado ainda não havia sido escolhido, e por isso não haviam outros atores, por não saber o número que seria necessário. Também procurava um diretor, e, dentre os diretores com quem conversei, aquele que melhor se inseriu com minhas propostas foi Juliano Rabello, ex-aluno do DAD, e com quem eu já havia sido colega em algumas disciplinas.

Começamos o trabalho procurando textos que tornassem o projeto possível, e durante nossas experimentações em sala de ensaio, utilizamos no início, os seguintes textos: *Apareceu a Margarida* de Roberto Athayde (logo descartado por ser um monólogo), *O Jardim das Cerejeiras* e *A Gaivota* ambos de Anton Tchekhov, e pensamos também em montar algo de Tennessee Williams. Eu queria um texto que servisse de instrumento pedagógico para atores, para que pudesse explorar o trabalho do ator com foco na composição de personagem através do estudo do texto, e Tchekhov me pareceu o autor perfeito para isso, não apenas por seus textos terem grande quantidade de personagens, mas também por sua dramaturgia explorar o espírito do homem moderno com a profundidade e competência de poucos autores oferecendo um manancial rico de composições psicológicas que servem ao meu objetivo de estudo. Na mesma época o diretor comentou comigo sobre uma peça chamada *RJ Shakespeare* de Joe Calarco, um texto que já foi montado no Departamento de Arte Dramática (DAD) alguns anos antes de eu entrar, que se trata de alunos de uma escola que montam para si mesmos a peça *Romeu e Julieta*, misturando suas próprias histórias com os acontecimentos da peça. Cada estudante faz mais de um personagem sem utilização de figurinos, nem cenários elaborados, uma criação aparentemente rápida utilizando apenas objetos que os personagens têm por perto em seus quartos. Daí surgiu uma ideia que me fascinou

muito, de montar a peça *A Gaivota* de Tchekhov neste formato, e contar uma história de forma improvisada, assim como *RJ Shakespeare*, e ainda explorar o gênero nas cenas, pois Tchekhov escreveu a peça como comédia, e ela frequentemente é montada como drama. Pensei, por isso, nestes atores montarem dentro da peça a mesma cena várias vezes, mas cada vez em registros diferentes, para analisar como fica melhor.

Além do desejo de explorar esse caminho de texto e personagem, eu também escolhi contracenar com outros atores, e não fazer monólogo, para utilizar essa oportunidade de trabalhar juntamente a relação dos personagens e dos atores em cena, e poder observar como os outros atores lidam com esse trabalho com personagem e texto. Então, somente após ter mais clareza sobre o que queria montar, completamos o grupo com mais três atrizes, Gabriela Oliveira, Marina Greve e Renata Daneluz, e começaram os ensaios com a equipe completa.

Neste trabalho optou-se por fazer um estudo de caso sobre a peça montada em meu estágio de atuação, para analisar e compreender melhor sobre as dinâmicas da composição de personagem e o uso do texto como um instrumento para criação de personagem. Não desejo, contudo, com essa pesquisa, sustentar qualquer crítica ao trabalho mais longo, demorado e elaborado, pelo contrário. A ideia é pensar em como fazer esse trabalho específico com rapidez, e analisar os seus possíveis resultados quando não se tem o tempo para uma composição elaborada, ou para realizar a troca entre personagens com um tempo mais confortável para o intérprete. Tão pouco meu objetivo é propor algo genial, que vá se tornar referência, mas iniciar uma reflexão pedagógica sobre um assunto que é de meu interesse, a composição de personagem, para, a partir daí, desenvolver meu aprendizado nesta área. E por isso este trabalho se volta para explorar principalmente os erros encontrados no processo e entender o motivo da falha, pois a maioria das obras pedagógicas sobre atuação busca esclarecer as falhas do autor e encontrar um meio de consertá-las.

2. OBJETIVOS

A Composição instantânea é definida aqui como o estudo da “entrada” e “saída” de personagem, e os métodos, meios de encontrar esse gatilho de acesso à composição psicofísica de personagens.

O principal objetivo do presente trabalho é discutir o funcionamento da composição psicofísica e da transição rápida entre personagens, através da análise do trabalho desenvolvido na montagem da peça “*A Gaivota*”.

2.1. Objetivos Específicos

- Relatar sobre composição psicofísica;
- Discutir sobre a experiência de “entrada” e “saída” de personagem;
- Entender como a composição física deixa marcas no corpo do ator e dos personagens que ele faz;
 - Explorar as dificuldades de realizar essa troca de personagem na prática;
 - Discutir sobre os resquícios de movimentos que permanecem no corpo após realizar uma composição e como trabalhar como eles;
 - Discutir sobre as dificuldades de se fazer mais de um personagem na mesma época;

3. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Nos subcapítulos descrevo brevemente sobre a bibliografia utilizada no presente trabalho que inclui obras escritas por Stanislavski e escritas por outros autores sobre o trabalho desenvolvido por ele. No processo foi utilizada fundamentalmente sua bibliografia, pois é o principal teórico/pedagogo que trabalhou a composição de personagem e a criação de um papel dramático a partir de um texto, e por isso é utilizado como principal referencial teórico deste trabalho. Mas também é utilizado porque particularmente sinto afinidade com sua obra e a considero muito inspiradora para qualquer artista.

3.1. Outros Autores Sobre Stanislavski

Muitos pesquisadores de teatro escreveram sobre o trabalho de Stanislavski. Aqui são destacados os livros *Stanislavski: Vida, Obra, Sistema* de Elena Vassina e Aimar Labaki e *Stanislavski Ensaia* de Vassíli Toporkov. Estas foram escolhidas por serem duas obras fiéis ao pensamento vivo do autor, a primeira um esclarecimento sobre seu trabalho e tradução de muitas de suas anotações, e a segunda com um relato pessoal de um discípulo sobre o último momento do autor.

3.1.1. *Vida, Obra, Sistema* – Elena Vassina e Aimar Labaki

Muitas das obras de Stanislavski não foram traduzidas diretamente do russo, este livro busca preencher esta lacuna para possibilitar ao leitor de língua portuguesa um primeiro contato direto com o pensamento vivo de Stanislavski. Este livro reúne explicações sobre Stanislavski, quem foi, como desenvolveu seu trabalho e trechos de anotações de ensaios, diários, esboços, cartas e fragmentos nunca antes traduzidos para outros idiomas. E contém explicações claras, completas e esclarecedoras sobre os objetivos do trabalho de Stanislavski.

3.1.2. *Stanislavski Ensaia - Memórias* – Vassilli Toporkov

Vassíli Toporkov foi um dos poucos artistas já experientes e bem-sucedidos que se juntou ao Teatro de Arte de Moscou e passou por novo treinamento rigoroso durante o período de atividade de Stanislavski. Evento raro, pois o diretor russo costumava aceitar somente novos atores sem experiência, portanto sem vícios, pois gostava de cultivar seus atores dentro do teatro para evitar influência externa e garantir a pureza de seus experimentos.

Formado no Liceu Imperial de Teatro do Alexandrínski em São Petersburgo (de 1906-1909) Toporkov foi um ator de sucesso mesmo antes de se juntar ao Teatro de Arte sob orientação de Stanislavski entre 1927 e 1938. Ele se utiliza de sua experiência anterior para entender melhor a natureza dos ensinamentos de Stanislavski e fazendo neste livro de memórias um paralelo entre seus estudos anteriores com os do diretor. Toporkov faz um testemunho fiel sobre o último momento de Stanislavski, onde o “Método das Ações Físicas” estava se consolidando. Neste relato ele trata principalmente de seus três maiores fracassos cênicos.

3.2. **A Obra de Stanislavski**

Constantin Stanislavski é o principal teórico a escrever sobre composição psicofísica de personagem por isso é essencial para esta pesquisa e a principal bibliografia consultada. Nascido na Rússia no fim do século XIX ele dedicou sua vida à pesquisa e o ensino do teatro.

Em sua jornada ele percebe que havia atores brilhantes e que estes tinham algo em comum em sua atuação, então pesquisando este aspecto ele desenvolveu um conjunto de procedimentos de atuação, designado como sistema voltado para a formação de atores, e foi um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou, onde experimentou e lapidou grande parte de seu sistema através da análise e ensino dos seus discípulos. Este estudo foi registrado em alguns livros em que explicam os elementos deste sistema, os principais livros pesquisados neste trabalho são *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* que é dividido em dois volumes com os

respectivos subtítulos *O Trabalho do Ator Sobre as Vivências* e *O Trabalho do Ator Sobre o Processo Criador*, e o terceiro livro chamado *O Trabalho do Ator Sobre o Papel*. Destes apenas o primeiro foi totalmente finalizado em vida, o segundo e terceiro são publicados a partir da edição de seus manuscritos e anotações.

Existem problemas na interpretação destes livros, pois foram traduzidos primeiramente para inglês havendo modificações nestas versões, como trechos retirados e outros adicionados, e mudanças na ordem dos parágrafos. Isto aconteceu, pois esta tradução era direcionada às necessidades do público estadunidense, onde se referem ao sistema como método. Estas traduções parciais são reconhecidas facilmente, pois tiveram os títulos modificados respectivamente para *A Preparação do Ator*, *A Construção do Personagem* e *A Criação do Papel*, e são destas versões as únicas traduções que existem até então para português. Os livros originais foram traduzidos diretamente de seu idioma original, russo, apenas para espanhol, por isso é recomendado que seja consultadas estas traduções que são mais fiéis ao pensamento do autor. Estas foram as versões lidas nesta pesquisa, mas também foram consultadas as traduções em português devido à dificuldade de leitura em outros idiomas.

3.2.1. Composição de personagem segundo Stanislavski

Stanislavski criou um sistema baseado em elementos psicofísicos visando o desenvolvimento do ator. No primeiro volume de *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* é abordado o aspecto interior do ator e sua psicotécnica onde ele foca nas bases de elementos que devem ser desenvolvidos tais como a imaginação, atitude interior em cena, relaxamento dos músculos entre outros. São exercícios que ele sugere que o ator deve praticar constantemente assim como em outras áreas, por exemplo, uma bailarina faz exercícios diários na barra, ou um músico que pratica escalas em seu instrumento. Estes elementos formam um sistema psicofísico, cujo a definição é trabalhar estímulos físicos e as sensações e percepções evocadas por esses estímulos, focando tanto na mente quanto no material.

Já no segundo volume do livro *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* ele trata do aparato corporal, da personificação e da técnica física exterior, tema que é mais

relevante para esta pesquisa. Neste livro ele começa apontando que os procedimentos para personificar a vivência atuam frequentemente de forma inconsciente e intuitiva. Somente a natureza pode criar a personificação, e para ajudá-la é preciso deixá-la livre, ou seja, é preciso primeiramente desenvolver o aparato corporal e vocal de modo que ele consiga executar o que o interior deve expressar. Essa preparação do corpo para receber a composição, voz livre, músculos soltos de acordo com Stanislavski:

É verdade que você precisa de uma boa voz, bem posicionada e educada, se quiser alterar o registro da linguagem; caso contrário, não é possível mantê-la por muito tempo nas notas mais altas ou, pelo contrário, nas notas mais baixas. (STANISLAVSKI, Vol. II 1940, p. 189)

Segundo esta afirmação o corpo necessita estar preparado para fazer composições físicas, do contrário não será possível manter as características criadas, e o ator pode machucar seu aparato físico tentando usá-lo de forma diferente a habitual. Para isso Stanislavski propõe que sejam feitos através da prática de ginástica, acrobacia, dança e canto.

No capítulo referente à caracterização no segundo volume de *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* Stanislavski diz que partindo da mudança de apenas uma característica no corpo pode surgir uma composição completa intuitivamente. Ele dá um exemplo sobre mudar a posição do lábio, e a partir dessa mudança ele passa a não apenas falar diferente, mas também andar e se mover de uma nova forma criada intuitivamente. No exemplo que ele dá são feitas algumas mudanças exteriores nos olhos, mãos, pés e a partir disso todo o resto se modificava juntamente com o truque externo, ao mesmo tempo criando intuitivamente uma personalidade compatível com as alterações físicas. Após falar das alterações físicas ele também dá exemplos incluindo um amigo que tirou a barba e mudou o tom de voz para mais agudo e por isso ficou irreconhecível para ele, ou um mulher que levou uma picada de abelha nos lábios que incharam e passou a falar diferente que também a fez parecer outra pessoa. Aqui temos um elemento importante desta pesquisa, modificar uma característica no corpo e deixar que ela intuitivamente crie o

resto da composição. Este é um meio psicofísico, pois começa com a modificação física e o resto da composição surge a partir do subconsciente que sabe instintivamente o que fazer.

Ele também fala sobre alguns atores que fazem “tipos”, que são personagens que representam uma coletividade. Por exemplo, um comerciante ou um soldado, mas sem personalidade definida, apenas as características gerais, clichês, que todo o comerciante ou soldado possui. Ele considera fazer este tipo de personagem negativo, e diz que o ideal é criar as características da personalidade do personagem como ser humano e depois juntar com os clichês da profissão deste, de forma que ele seja aquela pessoa que também é um comerciante por exemplo.

E há o caso ideal em que um personagem completo é criado surgindo a partir do inconsciente do ator, ele aparece aos poucos, sendo definidas suas características a partir de um elemento como uma peça de vestuário, por exemplo, e esta vida se conduz em paralelo com a do ator, fazendo parte de sua natureza. E muitas vezes o uso de máscara e do vestuário que ocultam o ator lhe dá a coragem e audácia para agir como o personagem e fazer coisas que o ator não faria sem o uso destes elementos que ajudam na criação desta nova pessoa

No terceiro livro *O Trabalho do Ator Sobre o Papel* ele trata principalmente da abordagem do papel, como se preparar para começar a ler um texto, como trabalhar sobre o personagem, por onde iniciar todo o trabalho e a importância das primeiras impressões.

As primeiras impressões [...] são os melhores estímulos para o entusiasmo e fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador. Essas primeiras impressões são inesperadas e diretas. [...] São livres de premeditação e preconceito. Não sendo filtradas por nenhuma crítica, passam desimpedidamente para as profundezas da alma do ator, para os mananciais de sua natureza, e muitas vezes deixam vestígios inextirpáveis, que permanecerão como base do papel, o embrião de uma imagem a ser formada. (STANISLAVSKI, 1977, p.51-52)

Em seu último momento Stanislavski trabalha no “Método das Ações Físicas”, que é um conjunto de procedimentos de abordagem do papel baseados nas ações físicas deste. Estes procedimentos visam descobrir o comportamento psicofísico da personagem a partir da análise de suas ações. Segundo Toporkov Stanislavski trabalhava desta forma sobre comportamento físico:

K. S. Stanislavski havia muito já começara a entender que o segredo principal da apropriação de um papel está, antes de mais nada, no estudo do comportamento físico do personagem. Se este for concreto e interessante, então, em correspondência, a tessitura vocal do papel irá formar-se fácil e naturalmente. (TOPORKOV, 2016, p.106)

Segundo esta afirmação é preciso começar trabalhar as ações dos personagens que são mais concretas do que buscar viver seu estado interior, assim se tem acesso a uma grande parte da vida deste e assim seu estado interior e físico pode surgir a partir destas ações. Então na execução do método Stanislavski dizia:

Ao trabalhar sobre um papel – [Stanislavski] dizia -, é preciso, em primeiro lugar, fixar a linha das ações físicas. Uma coisa muito útil, inclusive, é anotá-las. Em segundo lugar, é preciso verificar a natureza dessas ações, e, por fim, em terceiro, começar a agir, sente-se de imediato a necessidade de justificar essas ações. (TOPORKOV, 2016, p.184)

Então ele explica que o método das ações físicas é onde deve se dar início do processo sobre um papel, e após este estudo de ter as ações definidas e justificadas se tem acesso a grande parte da vida do papel.

4. COMPOSIÇÃO DE PERSONAGEM

Neste capítulo, me proponho a apresentar no primeiro subcapítulo minha experiência anterior com composição de personagem, no segundo apresentar como tal princípio foi aplicado no processo de trabalho do estágio de atuação na montagem da peça *A Gaivota*.

4.1. Estudo sobre personagens em cadeiras no DAD

Fazer personagem e trabalhar utilizando texto eram duas grandes vontades desde que entrei na graduação em teatro, mas que não foi possível realizar no início do curso, pois durante esta formação no Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS foi estudada a prática teatral utilizando exercícios voltados para o desenvolvimento do ator, onde havia professores que propunham outros temas que eram novos para mim, como, por exemplo, a criação de cenas com conteúdo abstrato, que muitas vezes surgiam a partir de improvisações, e cenas performáticas com a utilização de depoimentos pessoais, e até o trabalho utilizando textos sem personagens. Dessas experiências aprendi muito, mas nos outros semestres, nos quais haveria a oportunidade de trabalhar relação com personagem houveram interrupções devido às paralisações e ocupações de forma que não foi possível nos primeiros dois anos de curso abordar estes assuntos.

Então durante esses quatro anos de graduação em minha trajetória antes do estágio houve uma oportunidade de realmente fazer um personagem e juntamente montar um texto dramático em uma disciplina no terceiro ano do curso, chamada “Atelier de Composição e Montagem”, neste processo foi montada a peça *O Que Você Foi Quando Era Criança?* (onde atuei na personagem “Carmela”) de Lourenço Mutarelli, juntamente com a disciplina “Laboratório de Composição”, respectivamente

em uma disciplina foi feita a montagem da peça e na outra a composição de personagem. Utilizamos no processo de montagem o sistema de Stanislavski, pois era a escola utilizada pela professora, esse foi meu primeiro contato com trabalho de composição de personagem e ao mesmo tempo contato prático com o sistema de Stanislavski, que também foi estudado a teoria na disciplina “Teorias e Métodos de Atuação”, na qual foi abordado junto com outros teóricos do teatro, os principais elementos de seu sistema, que foram lidos e discutidos, contribuindo para o entendimento de sua trajetória e dos objetivos de seu trabalho. Neste processo de montagem foi utilizado Método das Ações Físicas para compor as cenas e os personagens, que foram criados a partir das características e ações realizadas de acordo com o texto, com experimentações em aula sobre sua forma de andar, mover etc.

4.2. Composição de personagem na prática do estágio

Neste subcapítulo, narro as experiências com a aplicação do sistema de Stanislavski na prática de composição de personagem do estágio. Descreverei, inicialmente, os exercícios utilizados durante o processo, relacionando-os com as questões específicas do processo de composição física, como elas interferem na criação da vida interior, e fazer uma relação com as teorias escritas por Stanislavski. Os ensaios aconteceram de quatro a cinco vezes por semana, durante seis meses, nos quais foram utilizados os exercícios criados a partir do trabalho escrito desenvolvido por Stanislavski.

Apenas depois de algumas cenas serem desenvolvidas que o texto foi cortado para que a peça não ficasse muito extensa e para que fosse possível realizar todo o trabalho necessário até a data de apresentação, pois já tínhamos esta data definida, aconteceria seis meses após o início dos ensaios, na mostra da universidade. Mas mesmo após cortar alguns personagens e cenas a peça continuou com a longa duração de 1 hora e 30 minutos, pois é uma peça extensa e foi decidido por manter a maioria das cenas para que dramaturgia final não sofresse com lacunas. O que foi uma má decisão, pensando que o objetivo deste estágio não era a montagem de um espetáculo e sim fazer uma pesquisa sobre composição de personagem.

Em nossa pesquisa começamos improvisando as cenas baseados no método das ações físicas, portanto partindo de nós mesmas, antes da criação de uma composição definida para cada personagem. De acordo com a afirmação seguinte é desta forma que se deve começar os estudos de uma peça.

[...] não se pode fazer tudo ao mesmo tempo. Em primeiro lugar quando trabalhamos, devemos sempre partir de nós mesmos, de nossas qualidades naturais e, depois, das leis da criação artística. (TOPORKOV, 2016, p.102)

Então somente após haver um esboço pronto de quase todas das cenas e dos personagens terem sido distribuídos para as atrizes que começamos realmente a trabalhar a composição de personagem, infelizmente tomamos muito tempo na composição das cenas de forma que processo de composição de personagem só foi iniciado muito tarde no processo. Devido à preocupação com a montagem só percebemos mais tarde que o foco na composição de personagem deveria ter sido dado mais cedo.

Na maior parte do tempo o diretor conduzia os ensaios, baseando-se no sistema de Stanislavski, conforme havíamos discutido anteriormente. O diretor já havia participado de muitos outros processos, sendo mais experiente do que eu, como ator e diretor, além de ser professor de teatro, então ele sabia rapidamente o caminho a seguir. Pareceu-me que sua condução do trabalho era muito apropriada para o desenvolvimento da pesquisa, de forma que escolhi não interferir muito nesse processo: ele entendeu minhas propostas e conseguia segui-las de acordo. Porém, curiosamente, eu me sentia muito dependente, como se o trabalho estivesse todo nas mãos dele e eu não pudesse trabalhar sozinha e construir meus personagens sem a orientação dele, me senti sem autonomia. Acredito que essa dificuldade aconteceu devido à falta de experiência no trabalho de composição de personagem, eu não sabia bem como começar o estudo, apenas depois dos ensaios de composição de personagem que passei a praticar sozinha, fora da sala de ensaio, a composição psicofísica dos personagens.

Então após haver o esboço das cenas trabalhamos a composição de personagem. No início do processo o diretor disse uma frase que me tocou profundamente **“a artificialidade é apenas o estranhamento do corpo à ação, a novidade do movimento para o corpo”**. Essa frase me fez perceber que às vezes deixamos de lado uma voz ou gesto criado por este parecer artificial, mas basta praticá-lo, e criar o hábito do movimento que este se torna mais natural.

No trabalho da composição foi feita uma ponte entre a composição física e a vida interior do personagem, pois o trabalho de Stanislavski é um sistema psicofísico. Segundo esse sistema, deve-se conhecer a vida dos personagens nos mínimos detalhes, inclusive imaginar outros aspectos da vida destes que não aparece no texto e improvisar também essas ações. Por isso fizemos muitos exercícios de composição e utilizamos formas diferentes de abordar o personagem para encontrar o que cada método trazia de novo para cada composição, e descobrimos a melhor na abordagem de cada um deles. Agora vou narrar os exercícios que foram feitos.

Um dos primeiros exercícios de composição física de personagem foi com a personagem Arkádina. Eu me encostei na parede com os joelhos dobrados, como se estivesse sentada, então busquei encontrar as mãos da personagem, e após adicionar falas, e após alguns minutos quando estas características estiveram formadas eu passei a andar como ela. A sensação de dor nas pernas ajudou a criar a composição, mas conforme a sensação de dor nos músculos passou o andar dela se perdeu. Esta foi uma boa forma de criar a corporeidade, mas a composição não se mantinha facilmente, então pouco desta experiência foi usado. Este foi um método que ativou uma corporeidade, mas esse corpo precisa ser treinado para que a memória muscular se recorde na hora de repetir, não sendo um gatilho de fácil acesso, mas um método para ser utilizado quando se tem tempo para firmar a composição.

O próximo passo foi a definição dos objetivos dos personagens, como já os conhecíamos bem por ter feito improvisações das cenas fizemos tabelas sobre eles. Os principais objetivos que escolhi e que foram sugeridos pelos colegas para meus personagens foram:

Tabela 2 Objetivos dos personagens.

Trepliov	Dorn	Arkádina
Aprovação de Arkádina (sua mãe)	Busca espiritual, filosófica	Ser admirada
Amor de Nina		Ter Trigórin
Reconhecimento como escritor		Ser o centro das atenções
Se destruir		Ser jovem

Escolhemos referências para cada personagem que fazíamos: uma pessoa, podendo conhecê-la pessoalmente ou ser um personagem de filme ou série, um animal; uma cor; um evento climático, e eu, pessoalmente, até defini o signo e outros aspectos do mapa astral de cada personagem que eu fazia. Trabalhamos essas referências em laboratório, para descobrir sobre o corpo, voz, personalidade das personagens, e descobrir sobre outros aspectos de suas vidas fora da peça, o que fazem e como agem em momentos que não estão mostrados na peça.

Tabela 3 Referências para a composição dos personagens.

Referência/Personagem	Trepliov	Arkádina	Dorn
Pessoa Famosa	Billy Howle (Ator)	Maria Callas	Kevin Kline (Ator)
Animal	Raposa	—	Gato
Cor	Amarelo	Bordô	Azul
Evento climático	Tempestade	Fogo	Vento

Então, a partir da escolha de uma pessoa que tenha algo em comum com cada personagem utilizamos essa referência para inspirar a composição. Eu escolhi pessoas que tivessem características que eu acreditava que os personagens teriam, considerando idade, profissão, e comportamento. Delas busquei absorver o gestual, a forma de falar e andar. Para Arkádina, escolhi a cantora de ópera e diva Maria

Callas, e, depois de experimentar imitá-la, utilizei para a personagem seu olhar, a posição das mãos e seu porte de diva, elas me pareceram muito semelhantes em suas vidas, pois ambas são artistas consagradas de palco. Imaginei que elas poderiam ter ações em comum na vida pessoal, e gostaria de ter podido experimentar por mais tempo essa comparação. Para Dorn, escolhi o ator Kevin Kline, em vídeos de entrevistas ele tem uma forma descontraída de se mexer, e Dorn aparece no texto com frequência cantarolando, pensei que essa é uma relação que liga eles. No fim, utilizei seu jeito de mover a cabeça, de cruzar as pernas e um pouco sua forma de se mover. E para Trepliov, busquei inspiração em atores jovens, especialmente Billy Howle, que interpretou Trepliov no filme que ainda não havia sido lançado de *A Gaivota*, quando vi este ator no trailer do filme pensei que ele era exatamente como eu imaginava que Trepliov deveria ser, então me inspirei principalmente na corporeidade dele para a composição.

Depois de explorar estas referências, trabalhamos mais profundamente alguns aspectos dos personagens como, por exemplo: se cada personagem fosse um animal qual seria? Era escolhido um intuitivamente e, depois, buscávamos as ações desse animal, imitando com o corpo a forma de se mover e de comportamento. A mesma coisa em relação ao evento climático, qual a força deste determinado evento, e em ensaio utilizamos esta energia adicionando-a à composição.

Em outro ensaio, escolhemos um personagem que fazíamos, eu escolhi Arkádina, no exercício ela teria que escrever uma carta, então eu tinha que responder as perguntas para mim mesma: Para quem ela escreve? O que ela escreve? Como ela escreve? Respondendo essas perguntas eu trabalhei mais o aspecto psicológico dela, incluindo elementos de sua vida fora da peça, elaborei melhor sua forma de pensamento.

Após executamos o exercício no qual escolhemos uma cor para o personagem, e deixamos essa cor mentalmente se espalhar pelo corpo, então andamos expressando a cor, e juntamente trazer as memórias das pessoas que conhecemos e relacionamos com o personagem. Essas foram questões que ajudaram a viver a personagem, mesmo que sejam conceitos abstratos ajuda muito

a encontrar os personagens e suas outras faces, como são quando estão felizes, tristes, empolgados, com raiva.

Então misturamos as características dos personagens com as atrizes que dividíamos a composição, e percebi que nessa experimentação em dupla, ao invés de fazer a composição que criei, eu passava a copiar a pessoa com quem eu compartilhava a personagem, e mantinha pouco da composição que eu havia criado. Por exemplo: não lembro da minha voz para o personagem Dorn, pois quando experimentamos a voz criada pela Marina ela adicionou um sotaque gaúcho, que pareceu-me ter uma personalidade mais marcada, por isso optei por adotar as características desenvolvida pela outra atriz e abandonei as que eu desenvolvi, o que ocorreu devido à minha insegurança em relação à composição completa.



Figura 1. Marina no papel de Dorn.

Criamos a corporeidade de cada um de nossos personagens, baseadas também na diferença entre eles: se um andasse com os pés para fora o outro andaria com os pés em outra posição. Depois de termos essa base, fizemos mais exercícios nos quais eles envelhecem dez anos, ficam bem velhos, nos fazendo perguntas, como por exemplo, como é essa personalidade mais velha, como se

move e pensa agora? Depois volta a ser jovem e criança, como essa personalidade brinca? Esses exercícios ajudaram a colorir os personagens, e a criar um corpo fixo para cada um, que diferenciasse os personagens entre si. E foram importantes porque trouxeram aspectos da vida de alguns personagens que haviam sido esquecidos ou ignorados, como o fato de Dorn ser mais velho do que estávamos considerando, por algum motivo imaginei ele mais novo, e isso criou um contraponto com dois de meus personagens masculinos, sobre fazer Dorn com uma corporeidade masculina mais velha e Trepliov mais jovem.

Estes exercícios funcionaram para mim nas poucas vezes que trouxe para o pessoal, em que realmente me pus no lugar daquele personagem, então entendia pelo que passavam em relação às situações apresentadas na peça. O que contribuía para estabelecer bem a composição, pois traz verdade ao todo da cena.

A partir destas experimentações, definimos as características que ficariam em cada personagem, então treinamos entrar e sair do personagem em 16 tempos, depois em 14 tempos, diminuindo o valor do tempo em cada vez, para praticar essa troca, um treino necessário para este processo.

Então fizemos uma tabela (abaixo) contendo aspectos corporais dos personagens, como pés, mãos, coluna, olhar etc. preenchi os que foram definidos, e outros aspectos escolhi para diferenciar um personagem de outro. Na hora de fazer o corpo busquei misturar todas estas características que haviam sido definidas, o que formou um corpo sem unidade, apenas a mistura de atributos, apenas depois compreendi que deveria haver algo que unificasse a composição. Abaixo a tabela de composição de personagens, com os principais personagens, incluindo os que eu fiz:

Tabela 4 Composição física dos personagens.

	Trepliov	Dorn	Arkádina	Nina
Pés	Retos, pesados	Virados para fora	Anda nas pontas	Leves, juntos ágeis,

Pernas	Separadas	Levemente dobradas para os lados	Levemente dobradas	Retas
Quadris	Rígidos	Para frente	Leve balanço	Um pouco empinado
Tronco/ Coluna	Reta	Torta para direita	Ereta	Ereta
Ombros	Tentando abrir o peito, mas curvados para frente	Relaxados	Como levasse uma estola	Retos
Braços	Ao longo do corpo	Em movimento	Abertos	Leves
Mãos	Bolsos	Gesticulando	Leves e graciosas	Juntas (Em frente ao peito)
Expressão Facial	Inquieto	Reflexivo	Leve sorriso (fotografada)	Cara de sono
Cabeça	Reta	Nunca no eixo	Empinada	Movimenta suavemente
Olhar	Perdido	Um pouco fechados	Procurando admiradores	Atento

A tabela é importante para definir composições fixas, para diferenciar as personagens entre si, se um anda com os pés para frente o outro pode andar com eles para os lados. E também é importante para ajudar a unificar os personagens das pessoas que compartilham.

Mais tarde no processo o diretor pediu uma proposta de voz, para cada personagem. A melhor voz que fiz foi da Arkádina, uma voz mais grave e rouca, com um leve sotaque carioca, surgiu uma composição de personagem inteira com vida própria, apenas partindo da voz, fenômeno que Stanislavski descreve como discutido no capítulo 3.2.1, quando diz que mudar uma característica no corpo traz intuitivamente uma composição completa. Mas como eu divido essa personagem com a atriz Gabriela, a voz foi modificada para chegarmos a uma composição mais próxima uma da outra, infelizmente quando fiz alterações para unificarmos a

personalidade a qualidade de composição foi se perdendo. Uma má escolha, eu percebo agora que deveria ter mantido a composição mesmo que as duas não ficassem unificadas, pois era uma versão muito interessante da personagem.

Um dos personagens que eu fazia em mais cenas que os outros foi Trepliov, protagonista do texto. Para ele, considerei não apenas criar uma composição, mas também achei necessário criar nuances de sua personalidade, pois seu humor varia muito, e seu estado de espírito fica mais atormentado/transtornado ao longo da peça. Em muitos momentos, dentro das mesmas cenas, pensei em criar aspectos físicos baseados em seu humor. Mas, como estava com dificuldades em criar sua composição básica, não me aprofundi muito nisso.

Para trabalhar o lado masculino do personagem eu precisei treinar seus movimentos fora da sala de ensaio. Percebi como o corpo masculino é mais rígido que o feminino, que se move de forma mais leve, eles possuem qualidades diferentes que precisam ser muito treinadas, pois quando eu entrava corretamente na qualidade de movimento masculina eu tinha dificuldades em voltar ao meu andar normal. Comecei a analisar as diferenças de um corpo masculino e um feminino que aparecem no movimento dos quadris onde o masculino é mais rígido e o feminino é mais solto com mais movimento, a leveza que existe nos movimentos femininos como no mover os braços e andar.

Por tentar fazer em Trepliov uma composição mais sutil esta foi a que mais tive dificuldade em manter, e por isso o resultado nas apresentações ficou pouco claro, quase sem composição, pois me baseei fundamentalmente em entrar em uma energia masculina, que é um conceito abstrato, por isso era confuso na hora de entrar. Creio que neste caso faltou encontrar o gatilho que ativa a composição inteira e definir alguns gestos mais característicos.

Em minha composição Trepliov andava com as mãos nos bolsos, comecei a fazer isso desde antes de ter figurino, então precisei escolher uma calça com bolsos, tive dúvidas sobre isso, pois faço a mesma coisa em minha vida, mas no fim eu cheguei à conclusão de que era a melhor opção do que fazer com as mãos e seria um gesto que eu poderia fazer de forma masculina mais facilmente. As mãos no

bolso, ajudam a mostrar a personalidade desamparada dele, pois ele se sente preterido por sua mãe.



Figura 2. Calisa no papel de Trepliov e Renata no papel do velho Sorin.

Em relação à composição psicofísica de Arkádina, eu a vejo como uma diva decadente, por isso eu adicionei em sua composição um movimento permanente de carregar uma estola nos ombros, pois essa peça de vestuário me parece comum de divas, e creio que, mesmo não usando uma, essa imagem cria uma postura que combina bem com a personalidade dela, que se move como se tivesse o hábito de usar. Ao fim, para unificarmos a indumentária da personagem, pois éramos duas atrizes fazendo, optamos por usar um grande casaco de pele, que acredito que escondeu esta característica dos ombros, modificando em partes o resultado corporal final.

O uso de figurino foi um elemento importante na criação das personagens, pois ajuda a definir, ou a assentar aspectos da personalidade. Trepliov colocava as mãos nos bolsos, Arkádina usava casaco de peles, batom vermelho, e na cena da foto (abaixo) óculos escuros, os óculos foram usados apenas nesta cena.



Figura 3. Calisa no papel de Arkádina e Renata no papel do velho Sorin.

A questão da metateatralidade na peça aconteceu quando alguns textos eram ditos entre cenas, textos que foram criados pelo diretor que explicavam algo da peça ou baseados nos relatos sobre a experiência teatral de cada atriz. A metateatralidade também apareceu quando fizemos contraregragem, em mudanças de cenário e trocas de figurino e personagens em cena. Nestes momentos foi decidido por fazer uma composição neutra e ou mais parecida com o corpo cotidiano das atrizes. Eu desejava que quando houvesse a troca entre um personagem da peça e quando fizemos a metateatralidade houvesse uma mudança na composição, queria que fosse semelhante ao corpo cotidiano.

No fim do processo, infelizmente, não chegamos a explorar a questão de comédia e drama, nos ocupamos mais com o resto do processo. E a metateatralidade apareceu somente nos momentos de contraregragem e nos textos entre cenas criados pelo diretor.

5. COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA

A Composição Instantânea, ou Engajamento Instantâneo, é um conceito que já é conhecido em outras áreas das artes para tratar da utilização dos materiais que acessamos rapidamente, vindos das primeiras impressões sobre o universo da composição. Neste trabalho, me aproprio do conceito para aplicá-lo ao processo de construção de personagem no teatro, para abordar as dinâmicas da composição no trabalho de ator no ensaio e na cena. Busco, aqui, pesquisar como esse processo de troca instantânea entre personagens, de energia, de matrizes físicas pode ser feito e qual o preparo necessário para realizá-lo. E, também, verificar como a tentativa de fazê-lo afeta o corpo, quais resquícios permanecem das personagens anteriores, as implicações nos aspectos psicológicos e físicos da composição que surgem nesse processo, a exploração das formas de transitar entre eu e o outro ficcional, e entre duas figuras ficcionais, desejo estudar o momento intermediário antes de se conseguir incorporar completamente a personagem, e qual o preparo necessário para auxiliar o ator na realização desta tarefa. Este estudo será feito a partir da análise de um estudo de caso da montagem peça *A Gaivota*.

Qual o preparo necessário para receber a composição? Em *O Trabalho do Ator Sobre o Papel Stanislavski* fala da importância das primeiras impressões e do preparo para recebê-las e como receber a primeira impressão para que esta seja positiva e não prejudique o trabalho. Então busco saber, qual o preparo para a Composição Instantânea? Quando não se tem tempo para uma composição e é preciso fazê-la rapidamente, qual o gatilho para criar e depois acessar?

No livro *Stanislavski Ensaia* de Vassíli Toporkov, ele menciona um acontecimento frequente na vida profissional de um ator, diz que em sua primeira formação de ator, antes de estudar com Stanislavski, teve um professor muito

experiente, chamado Iákolev. Em uma determinada aula, Iákolev falou sobre como era raro para um ator ter muito tempo para o preparo de um papel. Ele afirma:

A maioria de vocês acabará trabalhando nas províncias. Lá, terão de preparar papéis em dois, três ensaios. É preciso preparar-se para isso. Por isso, digo: a prática vem antes de tudo. Vamos preparar, aqui na escola, um espetáculo novo a cada duas semanas. Assim, quando terminarem a escola, terão um repertório e o hábito de interpretá-lo. (TOPORKOV, 2016, p.25).

Embora ele não seja o principal teórico deste trabalho, ele traz uma solução para o problema de ter pouco tempo para uma composição, que é criar uma variedade de personagens e reproduzi-los quando necessário. Adquirir este conhecimento psicofísico sobre “tipos” é útil, pois traz mais facilmente parte da corporeidade dos personagens. Por exemplo, ao fazer um soldado se encontrar as características que se repetem em grande parte dos soldados, mas como Stanislavski diz, deve-se evitar que este personagem seja apenas um soldado genérico, por exemplo, este personagem deve ter tudo que qualquer soldado tem, mas devem-se adicionar à composição outras características pessoais daquele personagem específico, para que além de ter a generalidade de um soldado ele ter características pessoais que outros soldados não têm. Esta forma de compor é semelhante a quando o ator faz um personagem parecido consigo, se parte de uma fisicalidade já conhecida que contribui na criação, mas que não é o suficiente para que haja uma boa composição.

No processo de estágio os personagens não foram compostos rapidamente, houve tempo para explorar, e, por isso na época, não foi pensado em escolher a primeira opção que vinha a mente, foram consideradas todas as possibilidades, e escolhidas as melhores. Consequentemente, houve hesitação em relação à definição de algumas características físicas, por estar buscando a melhor opção não foi decidido rapidamente, passei a experimentar algumas, e por não conseguir escolher a melhor resultei em não definir algumas características de forma que a composição não ficou clara no final. Fator que atrapalhou o processo da Composição Instantânea devido à incerteza sobre algumas características. Para compor rapidamente é preciso improvisar e por isso contar com imprevistos, aí

aparece a principal regra da improvisação, “não pense, faça”. Este foi o primeiro erro ocorrido no processo.

Observando outros atores, percebo uma construção que é feita aos poucos, a partir da junção de características que formam a corporeidade da personagem, esta é uma forma possível de fazer a composição, criando partes diferentes que se unificam em um ser. Outra forma de criar a composição funciona como Stanislavski sugere, ele fala sobre como mudar apenas uma característica física pode trazer intuitivamente uma composição psicofísica completa, então este pode ser o gatilho que inicia a composição e encontra esta quando necessário. Percebo que eventualmente neste processo ou até mesmo na vida imitamos alguém ou um estereótipo, por exemplo, um estrangeiro, um sotaque ou alguém do sexo oposto, e, partindo dessa única característica se cria uma nova personalidade. Esses são alguns exemplos de gatilhos físicos, mentais, sonoros, que podem gerar um personagem, ou ativá-los, em minha experiência pessoal tive melhores resultados partindo da voz. Esta afirmação resolve os primeiros problemas de composição quando esta deve ser feita rapidamente, e ao mesmo tempo encontra-se o gatilho para acesso ao personagem.

Foi o que aconteceu em relação à personagem Arkádina para a qual encontrei uma personalidade inteira partindo apenas da voz para a sua composição. Após o diretor disse que sonhou que a personagem era feita por uma Drag Queen com voz rouca e sotaque carioca, então eu improvisei imitando a voz e ao fazê-la surgiu acompanhando um corpo e uma atitude que compuseram uma personagem instantaneamente e a voz se tornou o gatilho para voltar para à personagem quando precisava. Esta é a primeira informação relevante para esta pesquisa, escolher uma mudança no corpo para criar intuitivamente uma composição, e esta mudança feita pode se tornar o gatilho de acesso à composição quando necessário. Mas mesmo tendo criado esta composição nem sempre o corpo estava pronto para entrar rapidamente. Então percebo que às vezes é preciso mais tempo para o corpo encontrar a composição certa. Infelizmente esta composição não foi mantida, pois esta personagem era dividida com outra atriz, e como buscávamos uma unidade, tive que mudar características para que fosse possível a semelhança das composições.

Nos ensaios enquanto trocávamos de personagem constantemente percebi dificuldade em manter as composições, algumas características físicas das personagens se perdiam, ou se modificavam, embora eu estivesse sempre atenta para voltar a uma composição próxima à definida, acredito que ocorreu devido à falta de uma unidade de todas as características e não fosse apenas um conjunto de trejeitos. Também houve dificuldade em reencontrar a personagem que já havia sido composta na transição em mais de um personagem, em alguns casos permaneciam trejeitos do personagem anterior que se misturavam com o do outro, e apenas após alguns minutos a nova composição se assentava. A solução para este problema pode ser a realização de um treino das transições realizadas durante a peça. Neste caso ter a tabela contribui muito para formar o personagem sempre da mesma forma.

Para Trepliov especialmente as composições que experimentei não eram muito teatrais (caricatas) como para os outros dois personagens, acredito que esse foi um dos motivos dele não estar bem composto e por isso não entrava e saía dele com facilidade, pelo contrário, cada vez que trocava de personagem ele aparecia mais fraco. Creio que foi porque foquei em fazer um personagem masculino e para criá-lo eu busquei principalmente trazer a masculinidade, mas diria que essa não foi a forma ideal, pois ele virou um “tipo” e faltou criar os trejeitos próprios dele, desta forma seria mais fácil lembrar as características para repeti-las. Muitas vezes andei na rua como ele e conseguia assentar os movimentos masculinos, mas levava alguns segundos até fazer corretamente e percebi depois disso que precisava de mais tempo para experimentar e me acostumar com sua composição. Ele foi um personagem que demorei a entender, o compreendi apenas nos últimos ensaios quando passamos cada cena da peça como se fosse um estilo diferente, o diretor escolhia uma cena e um estilo de filme, como por exemplo, de ação, romance, drama, terror, Cult, comédia. Então quando fizemos uma cena com Trepliov como se fosse um filme Cult percebi que ele combina com esse estilo de filme, e percebendo isso eu poderia ter trabalhado muito mais em cima desta composição se houvesse mais tempo para o trabalho.

Stanislavski fala da importância do primeiro contato com o papel, mas e quanto à primeira ideia que surge quando fazemos uma improvisação? As primeiras

impressões, os materiais superficiais são muitas vezes vistos com olhar negativo, que podem levar ao clichê, mas essas primeiras ideias podem ser, e muitas vezes são, tão valiosas quanto os elementos que foram mais elaborados. A velocidade da criação não afeta negativamente o resultado, pois muitos artistas de outras áreas da arte compuseram obras consideradas importantes em pouco tempo.

Na música temos o exemplo de Mozart e Bach artistas que escreveram um número grande de composições musicais em suas vidas, e muitas destas foram escritas em muito pouco tempo. Apesar de algumas obras serem semelhantes entre si, é pelo hábito de praticar que se estimula a criatividade o que tornava possível a eles escrever mais.

O compositor estadunidense William Goldstein trabalha com Composição Instantânea na música, ele compõe canções a partir de um tema musical sugerido no mesmo momento, e também um de seus álbuns se chama *Instant Composition* (Tradução: Composição Instantânea) com algumas de suas canções. Ele também já trabalhou juntamente com bailarinos, quando ele toca ao piano enquanto cria a canção ao mesmo tempo em que o bailarino cria a coreografia para a música. Observando seu trabalho aplicado à música se torna mais fácil analisar o trabalho de Composição Instantânea.

Vendo um músico criando uma composição instantânea, eu percebo que ele consegue realizar esse processo rapidamente principalmente devido à sua experiência na área. Eu diria que minha falta de experiência em composição de personagem afetou negativamente o trabalho de trocar rapidamente, pois percebo que para fazer um bom trabalho rapidamente é preciso ter experiência prévia, mas felizmente nesta experiência aprendi inúmeras formas de abordar e compor o personagem.

Acredito que estes exemplos de músicos conseguiram, pois: tinham preparo e experiência para realizar o trabalho em suas áreas, entre suas composições haviam peças que expressam o que eles mesmos estavam sentindo no momento, de forma que para eles só foi preciso expressar o que sentiam na linguagem que já estavam familiarizados, pois são músicos 'talentosos' e principalmente experientes, por isso

foi possível que sua expressão se desse mais facilmente através de sua arte. Já no teatro a composição é muito mais fácil quando se cria através das próprias ideias, do que criando um personagem que foi pensado por outra pessoa antes. Então, chego à conclusão de que para um trabalho rápido e eficaz, é necessária bastante experiência na área de composição de personagem.

Durante o processo da peça de meu estágio percebi resquícios do corpo dos personagens que apareciam fora dos ensaios em meu corpo frequentemente, características como a forma de andar, a voz, gesto ou a forma de gesticular, apareciam sem que eu percebesse que iam surgir. Nestes casos faço um esforço para voltar ao meu neutro, que é uma forma que conheço melhor e tento manter para que seja mais fácil atuar sem que apareçam características minhas em todo o papel que eu fizer.

Esse esforço para voltar ao neutro é o mesmo que é feito no ensaio para entrar na composição do personagem, mas buscar o neutro é uma tarefa que estou bem mais habituada do que entrar em determinado personagem, eu sei o que estou buscando, e já conheço bem os caminhos para atingir essa meta, relaxar o corpo, parte por parte, endireitar a coluna, virar os pés para frente, perceber movimentos desnecessários etc. Eu conheço o caminho, o gatilho para a minha neutralidade, mas não sei a das personagens. Entrar em um personagem que acabo de criar não é tarefa fácil quando as características físicas e mentais não estão bem definidas, ou quando o corpo ainda não está habituado com elas, então é que percebo a necessidade de encontrar um gatilho que ative a personagem.

Também é necessário dar um tempo para o corpo se acostumar com o todo da personagem, mudando parte por parte para as características definidas. Pois mesmo quando já tenho os aspectos definidos, às vezes não encontro o caminho para entrar na personagem, quando é pela via física sinto como que tentando juntar partes de um corpo que muitas vezes não se tornam uma unidade física e mental, é como se não conhecesse a sensação da personagem completa, quem ela é com sua forma de pensar. Sinto que isso acontece quando parto do viés lógico, racional. Então neste caso é necessário encontrar o gatilho de acesso.

Eu senti neste processo que eu demorava especialmente mais para entrar em um personagem quando passava por outro antes, às vezes começava o ensaio fazendo bem um personagem, mas quando trocava para outro depois não conseguia voltar para este primeiro, e muitas vezes não conseguia entrar completamente. Em um ensaio não consegui entrar na personagem, não estava concentrada, estava com outra energia, por isso não me conectei com as colegas, nem com o público, e não encontrei o corpo de Trepliov, foi o personagem que estava com a composição menos 'teatral'. Mas percebi que especificamente para mim a forma mais fácil e rápida de encontrar a personagem é através da voz, quando era bem definida eu normalmente conseguia puxar todo o resto da personalidade da personagem. Encontrei aí o meu meio principal de gatilho de acesso às personagens.

Depois que a peça já tinha uma forma definida, e passamos muitas cenas em sequência, foi quando realmente pude trabalhar mais fortemente a mudança instantânea entre as personagens. Enquanto eu ficava no mesmo personagem, a sua composição, costumava se manter, mas somente depois de ter sido trabalhada bastante, quanto mais vezes fazia, mais fácil era manter. Mas infelizmente se perdia muito depois que eu trocava para outro personagem e tentava voltar para esse primeiro.

E fazer Trepliov principalmente fez com que meu corpo se desconfigurasse, eu tive muitos momentos fora de ensaios nos quais eu me movia de uma forma diferente, que não era minha, e não completamente da personagem, eu fazia movimentos desnecessários com várias partes do corpo, enquanto andava principalmente, então voltava a procurar o neutro. Nos ensaios quando fazia a quebra de personagem para 'atriz', ou quando estava entre um personagem e outro eu buscava passar por algo mais próximo ao meu andar natural, relaxando para tentar deixar o personagem para trás, essa foi a melhor forma que encontrei de fazer a transição entre os personagens, quando eu tentava passar direto de um para o outro sem passar pelo neutro apareciam características de um personagem no outro.

Eu perdia a composição das personagens muito rapidamente, para mim foi muito difícil lembrar e manter o que tinha criado, por isso muitas vezes, forçando

uma entrada eu caí em canastrices. Alguns personagens saíram diferentes nas apresentações se comparados com minhas composições nos ensaios.

Até o fim do processo eu descobria coisas novas sobre os personagens, algumas coisas foram mudando em sua composição, penso que parte dos problemas de entrar nas personagens foi devido a minha falta de certeza sobre esses aspectos físicos. Eu não estava satisfeita com alguns aspectos e por isso mudava sempre muita coisa, e fui com essas incertezas para o palco.

6. CONCLUSÕES

Analisando o resultado do trabalho prático diria que neste trabalho aprendi muito e ganhei experiência sobre composição de personagem. Muito do resultado não saiu como o esperado para mim, eu gostaria de ter apresentado personagens mais definidos, e eles, principalmente Trepliov ficou sem definição da composição principalmente durante as apresentações nas quais estava abalada por estar sem voz. Embora refletisse sobre o assunto na época não conseguia identificar a solução, apenas depois de analisar o trabalho percebi que essa falta de definição física dos personagens ocorreu por falta de experiência em composição de personagem e falta de tempo de ensaio.

Então, quando a equipe se reuniu após as apresentações para conversarmos sobre como foi o trabalho para cada integrante, o diretor me disse que me sentia muito insegura, como se eu sempre me julgasse antes de fazer alguma prática, e que, por isso, eu devia pensar menos. Faltaria, em mim, correr mais riscos, e ele me sugeriu de talvez fazer algo visceral. Eu concordei muito com esse retorno, era que eu precisava ouvir, pois não consegui identificar sozinha o caminho a seguir, e agora percebo que esse desprendimento me faltou no processo. Embora em alguns ensaios eu tenha tido um resultado melhor, acredito que meu desempenho nas apresentações não refletiu o trabalho realizado nos ensaios.

Passada a conclusão do processo, busco ter mais autonomia em relação ao trabalho a partir das lições que aprendi nessa experiência. Percebo que depuseti responsabilidade demais na condução do diretor, que deveria ter trabalhado mais junto na liderança das práticas, e este é um ponto que desejo mudar em processos futuros. O aprendizado mais importante que tive durante foi que, agora, conheço mais métodos de abordagem de personagem que me foram apresentados pelo diretor, e trabalhei bastante sobre as possibilidades de estudo com um texto. Eu diria

que a abordagem e composição de personagem eu aprendi racionalmente, mas, neste processo, agora percebo que me faltou principalmente trabalhar os aspectos do subconsciente na criação da vida interior, parte fundamental do trabalho com o método das ações físicas.

Infelizmente eu só comecei a ler o livro *O Trabalho do Ator Sobre o Papel* quando o processo de montagem já estava em andamento. É muito importante para minha pesquisa a abordagem sobre o papel desde o início, quando Stanislavski trata da ação interior e subconsciente. Percebo que deveria ter direcionado as investigações para incluir tais aspectos, para realmente desenvolver uma abordagem psicofísica do estudo da composição. Entre todos os trabalhos artísticos que fiz, somente agora percebo que este foi o que mais me apoiou no racional, talvez por medo de cair em alguma canastrice psicológica, sentimentalista. Eu passei muito do processo de estágio pensando compulsivamente sobre todos os detalhes e me perdi em relação à atuação e o tema da pesquisa. Por isso eu terminei muito cansada e tensa. Em muitos momentos senti que o projeto fugia das minhas mãos, no sentido de que estava indo por um caminho muito diferente do meu projeto inicial, e eu não sabia como lidar com essa nova abordagem, e refleti muito sobre isso ao invés de apenas focar no meu trabalho.

Analisando todo o trabalho desenvolvido por mim e minhas colegas de cena, eu acredito que, para transitar bem entre personagens e entre energias, é preciso definir bem cada composição, e conhecer o gatilho que desperta cada personagem, o meio de entrar na personagem, aquela parcela que chama o resto da personagem, seja pela voz ou outro movimento do corpo. A partir de então, a etapa seguinte consiste em ensaiar as mudanças, e, quando estiver em cena, realizar todo esse trabalho como se fosse uma música, com suas diferenças de ritmo. Eu percebo que esse trabalho de mudança repentina consome muito mais energia e atenção do ator do que fazer menos personagens, pois cada vez que mudamos de personagem é necessário muito mais esforço para conseguir sair de um e entrar em outro, e esse esforço normalmente não acontece instantaneamente, demorando algum tempo para conseguir realizar o processo totalmente e talvez não seja possível fazer essa troca com frequência. O trabalho do ator naturalmente exige muita energia, e este experimento é uma tentativa de sintetizar as tarefas do ator.

Como eu, pessoalmente, penso muito, essa forma rápida de criar algo, de improvisar, é positivo. Se eu sou obrigada a fazer um personagem rapidamente, por algum motivo, ou até mesmo escolho minha primeira opção eu me forço a tomar decisões sobre a composição sem ter tempo para pensar se são boas, e deve-se lembrar em “não pense, faça”, pensamento que é fundamental para o trabalho do ator. Me observando eu diria que a primeira opção que vem a minha mente durante improvisações não costuma ser boa, às vezes é uma surpresa quando funciona, por isso muitas vezes escolho bem entre as opções que penso, e só então me permito errar, sem julgamentos. Mas as primeiras impressões que tenho de um papel quando leio são muito valiosas, e é uma pena que eu tenha alterado tanto elas quando trabalhei no estúdio.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Goldstein, W. (s.d.). 1 Vídeo (5 min). ***Instant Composition Explanation / Goldstein Interview, Krakow***. Acesso em 20 de Novembro de 2019, disponível em YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=MnSkNMCPnOA>

_____.1 Vídeo (6:55). ***Rocking Chair: Improvised Ballet - Andrey Kalugin & William Goldstein***. Acesso em 2019 de Novembro de 2019, disponível em YouTube:<https://www.youtube.com/watch?v=pEma2niFUi0&list=PLc2TotE8gCDBHcQGny1I8HCtVs5npOLWv>

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo: en el processo creador de la encarnación**. Editora Quetzal: Buenos Aires, 1997.

_____. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Editora Quetzal, 1977.

_____. **A construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislavski Ensaia - Memórias**. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2016.

VASSINA, Elena. *O “Novo Método” de Stanislavski segundo seu Último Texto: “Abordagem à Criação do Papel, Descoberta de si mesmo no Papel e o Papel em si mesmo”*. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 6 n. 2, jul/dez 2015, p. 121 a 130.

_____; LABAKI, Aimar. **Stanislavski: vida, obra e Sistema**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.